

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale
 Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXIX, 1-2

1986

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

Silvana Carotenuto, <i>L'evento della scrittura in Strangers on a Train di P. Highsmith</i>	pag. 7
Giovanna Cimino, <i>Ann Quin, il linguaggio della trasgressione</i>	» 53
Daniela Cuccurullo, <i>Marlow e il 'tramonto' della civiltà occidentale in Heart of Darkness</i>	» 77
Flora de Giovanni, <i>La retorica del rovesciamento in Erewhon di S. Butler</i>	» 117
Mark Kinkead-Weekes, <i>Robinson Crusoe and Colonialism</i>	» 147
Mark Kinkead-Weekes, <i>Heart of Darkness: Six Stories in Search of a Reader</i>	» 167
Patrizia Pierini, <i>Henry Sweet e la storia della lingua inglese</i>	» 187
Vittoriana Villa, <i>Re Giovanni tra storia e manipolazione teatrale</i>	» 207

RECENSIONI

M. Black, <i>D.H. Lawrence: the Early Fiction</i> (R. Bates)	» 229
H. Carpenter, <i>Secret Gardens. The Golden Age of Children's Literature</i> (S. Tondo)	» 232
S. Davies, <i>The Idea of Woman in Renaissance Literature. The Feminine Reclaimed</i> (S. Vaglieco)	» 237
J. Root, <i>Open the Box</i> (A. Morelli)	» 243
L. Tennenhouse, <i>Power on Display</i> (A. Notaro)	» 245

AION

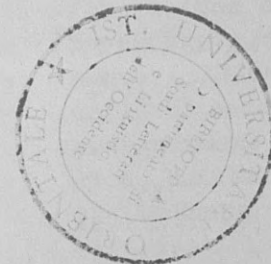
anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXIX, 1-2

anglistica



IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 53607
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1986

Con l'eccezione di due articoli dedicati al teatro e alla storia della lingua inglese, questo fascicolo è interamente rivolto alla discussione di questioni narratologiche e all'interpretazione di alcuni dei più noti testi della finzione narrativa inglese dal Settecento al primo Novecento, per giungere infine ad esplorare il discorso narrativo e metanarrativo proposto dal romanzo contemporaneo di P. Highsmith.

Il tema del colonialismo e l'adozione di strategie adeguate a trattarne accomunano le riflessioni avanzate nei saggi che analizzano Robinson Crusoe, Erewhon e Heart of Darkness. Nel suo articolo su «Robinson Crusoe and Colonialism», Mark Kinhead-Weekes sostiene che il personaggio 'realistico' creato da Defoe deve vedersi come una raffigurazione aggiornata del mitico Everyman e come personaggio intento infatti a infondere un senso nuovo all'immagine archetipale dell'uomo solo su un'isola deserta. Tale visione ottimistica del progresso umano è completamente stravolta in Erewhon di S. Butler e certamente problematizzata in Heart of Darkness di J. Conrad. Nel suo saggio su «La retorica del rovesciamento in Erewhon di S. Butler», Flora de Giovanni mette in rilievo le modalità narrative, i meccanismi retorici e stilistici, mediante i quali il grande narratore satirico getta discredito sulla visione del mondo, utilitaristica e imperiale, dell'età vittoriana. Daniela Cuccurullo - nel suo «Marlow e il 'tramonto' della civiltà occidentale in Heart of Darkness di J. Conrad» - studia la crisi della mentalità imperiale britannica alla luce delle omologie riscontrate fra i luoghi, i personaggi e i linguaggi del mondo europeo,

'civile', e quelli dell'alieno continente africano, 'non civilizzato'. Dal canto suo, Mark Kinkead-Weekes propone una suggestiva lettura del racconto di Conrad («Heart of Darkness: Six Stories in Search of a Reader») dimostrando come l'organizzazione del discorso narrativo sia testimonianza della modernità dello sperimentalismo conradiano e sia in perfetta corrispondenza con la complessa molteplicità dei punti di vista sul fenomeno coloniale proposta all'attenzione del lettore.

Nel suo «L'evento della scrittura in Strangers on a Train di P. Highsmith», Silvana Carotenuto studia questo 'thriller' psicologico come il primo esempio compiuto dall'autrice sulle procedure della creazione narrativa e dell'esperienza del soggetto che ad essa si avvicina. Il romanzo si prospetta quindi come lettura metaforica della scrittura che percorre un viaggio attraverso le forme e le strutture dell'evento della scrittura.

Il discorso di Patrizia Pierini («Henry Sweet e la storia della lingua inglese») ricostruisce le principali tappe attraverso le quali si sviluppa lo studio storico della lingua inglese di Henry Sweet nel secondo Ottocento.

Infine, Vittoriana Villa - con la seconda parte del suo «Re Giovanni tra storia e manipolazione teatrale» - analizza le strutture drammatiche e le peculiarità retoriche del King John con cui Shakespeare rielabora - distaccandosi da fonti e analoghi teatrali - la vicenda storica del sovrano medievale e del suo regno.

L'EVENTO DELLA SCRITTURA IN STRANGERS ON A TRAIN DI P. HIGHSMITH

di
Silvana Carotenuto

L'artista vive la sua opera, vive nella sua opera, ed è questo che senza dubbio egli vive con la massima intensità. Tale unione organica e tale intima reciprocità sono così inerenti ad ogni processo creativo da costituire [...] la definizione dell'opera stessa: lo schiudersi simultaneo di una forma e di una esperienza, l'amalgama di una struttura e d'un pensiero la cui genesi e crescita sono solidali¹.

Strangers on a Train, opera narrativa scritta da P. Highsmith nel 1950², aderisce perfettamente alla definizione di J. Rousset essendo il primo romanzo dell'autrice, la prima unione organica dell'artista con la sua opera, lo schiudersi simultaneo del suo romanzo come 'struttura' - il *thriller nero* - e come 'poetica' narrativa - l'*analisi psicologica* dei suoi esistenti.

¹ J. Rousset, *Forma e significazione*, Torino, Einaudi, 1976, p. 21.

² P. Highsmith, *Strangers on a Train*, Harmondsworth, Penguin, 1984 (tutte le citazioni dal testo sono riferite a tale edizione). Il romanzo è la prima opera di P. Highsmith, nata in Texas nel 1921. Trasferitasi a New York all'età di sei anni, P. Highsmith inizia la sua carriera di scrittrice - o di 'intrattenitrice' come ama definirsi - ai tempi del college. Ha pubblicato circa una ventina di romanzi tra cui *The Blunderer* (1956), *Deep Water* (1957), *The Tremor of Forgery* (1969), *Edith's Diary* (1977), *Ripley's Game* (1974) e alcune raccolte di racconti, come *The Animal-lover's Book of Beastly Murders* (1975) e *Little Tales of Misogyny* (1975). Molte sue opere sono state utilizzate nel cinema:

Il romanzo nasce da una idea germinale semplice e precisa:

The germ for *Strangers on a Train* was: « Two people agree to kill each other's enemy, thus permitting a perfect alibi to be established »³.

La storia in sé è lineare. I due individui di cui parla la scrittrice si incontrano per caso su un treno: sono Guy Haines, giovane architetto di New York in viaggio verso la moglie da cui vuole divorziare, e Charles Bruno, ragazzo ricco e annoiato che odia il padre. Dopo essersi scambiati poche battute, Bruno si offre come possibile omicida della moglie del suo compagno di viaggio, chiedendo in cambio l'assassinio del padre. Guy si rifiuta inorridito di partecipare al folle patto ma, incapace di impedire a Bruno di compiere il suo atto, viene progressivamente coinvolto nell'uccisione della vittima designata.

Nella sua semplicità, questo intreccio presenta alcuni fulcri di interesse peculiari a tutta l'opera di P. Highsmith. L'opera non fu scritta inizialmente come romanzo giallo ma utilizza egualmente la *suspense* come 'bordo' narrativo perché esso è funzionale ad un impianto 'gastronomico'⁴, e cioè tutto votato al piacere della pro-

H. Hitchcock filmò *Strangers on a Train* nel 1951, W. Wenders ha diretto *An American Friend* basato su *Ripley's Game*; una versione di *Edith's Diary* è stata realizzata da Geissendorfer. La scrittrice, molto amata in Francia e in Inghilterra, di recente ha suscitato notevoli consensi anche in Italia (nel 1983 la rassegna del Mystfestival di Cattolica le è stata dedicata interamente). Nonostante ciò, non si riscontrano pubblicazioni di saggi o testi critici sulla sua opera, e nel mondo anglosassone e in Italia, eccetto alcuni isolati interventi e recensioni su riviste specializzate.

³ P. Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, London, Poplar Press, 1983, p. 4.

⁴ La definizione ripresa da G. Vattimo si riferisce a quelle opere artistiche che in modo programmatico si offrono ad una fruibilità allargata. Vattimo riscontra in questa disponibilità « un'oggettivazione dell'arte contemporanea che deve necessariamente incontrare quella che Benjamin ha chiamato la 'percezione distratta'. Questa percezione non incontra più l'opera d'arte della cui nozione faceva parte integrante

pria referenza. « The beauty of the suspense genre is that... the framework is an essentially lively story »⁵ dice la scrittrice, scegliendo di intrattenere il suo lettore con la promessa di una storia fruibile e 'leggera'. All'interno di questa scelta programmatica, però, la storia si sviluppa dividendo i suoi due personaggi in 'criminali' e 'vittime', con l'intenzione di inscenare la riflessione interna degli attanti a confronto con l'azione di per sé scandalosa del crimine, mostrandoli continuamente alle prese con un pensiero che si dipana tra il bene e il male, impulsi di morte e sentimenti di colpa, il desiderio e la frustrazione. Il criminale, in questo senso, funge specificamente all'azione 'drammatica': « Criminals are dramatically interesting because for a time they are active, free in spirit »⁶. La vittima, a sua volta, diventa funzionale ad una istanza di senso che può essere definita come il valore intrinseco del romanzo, l'interrogazione che rinnova i canoni del genere:

The suspense writer can improve his lot and the reputation of the suspense genre by putting into his books the qualities that have always made novels good: insight, character, an opening of new horizons for the reader [...] Once one has the characters in mind and the plot, the characters should be given most serious consideration, and one should pay attention to what they are doing and why⁷.

l'aura... si muove in una luce di tramonto e di declino e anche, se si vuole, di significazioni disseminate » (G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 68).

⁵ P. Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, cit., p. 3. L'enfasi sul 'bordo' narrativo e sulla sua funzione è ripresa spesso dall'autrice: « Another characteristic of the suspense story is that it provides entertainment in a lively and usually superficial sense. One does not expect profound thoughts or long sections without action in a suspense story. But the beauty of the suspense genre is that a writer can write profound thoughts and have some sections without action if he wishes so » (*Ibidem*).

⁶ *Id.*, p. 55.

⁷ *Id.*, p. 137.

In realtà, però, esiste nel romanzo una intenzione più nascosta della scelta formale di costruirsi su un modello 'giallo' rinnovato tramite l'analisi della mente dei suoi personaggi, e che permette, in un gioco di continua nomina, di utilizzare un'altra definizione per *Strangers on a Train*. Al posto di 'thriller psicologico', si può infatti parlare di *polarfiction*, prendendo in prestito l'espressione di T. LeClaire, secondo la quale esistono — e sono i più frequenti nella contemporaneità della narrativa — romanzi che si compongono di livelli multipli, « combinations of unusual extremes, popular subgenres such as the detective novel, disaster book, or science fiction mixed with profound ideas and forms »⁸. La definizione ben si adatta al testo di *Strangers on a Train*: leggendo, infatti, al di là delle convenzioni unificanti, centralizzanti e soprattutto 'realistiche' del giallo, e analizzando narrativamente le qualità psicologiche dello sviluppo dell'azione di questo testo, è possibile ricostruire una 'favola' ben più complessa e articolata di quanto il suo appannaggio formale non faccia intravedere. Il romanzo, nella sua profondità, è una 'favola decostruzionista', i cui agenti di organizzazione e strumenti di esplorazioni, sotto le spoglie dei personaggi coinvolti nella storia e tramite l'evento della morte come 'omicidio', sono proprio i caposaldi della definizione roussetiana: i concetti e i valori propri della struttura narrativa e cioè quelli della *scrittura* che emergono nel testo per incontrarsi con il pensiero di un *soggetto*, fornendogli gli estremi della sua esperienza.

È questo un progetto di senso che cambia tutte le coordinate del testo. Il 'bordo' funzionale del giallo, qui, è utile a creare una profonda ambiguità tra ciò che vuole apparire 'letteratura popolare' ma che in realtà si immerge nei meandri di una analisi precisa e teorica dei processi e delle procedure cognitive proprie dell'arte,

⁸ T. LeClaire, 'Deconstructing the Logos: Don DeLillo's *End Zone*', in *Modern Fiction Studies*, XXXIII, 1, 1987, p. 106.

liberandosi dal suo realismo: « Art has essentially nothing to do with morality, convention and moralizing »⁹. La figura del 'criminale', a sua volta, è un portato drammatico utile a sostenere un gioco *analitico* in base ad una equazione che recita 'dramma=creazione': « It is a dramatic problem, therefore a creative one »¹⁰. Infine, l'analisi psicologica è l'appannaggio di senso che inscena un gioco di polarità, differenze e opposizioni che si identificano perfettamente con le possibilità interpretative e creative in sé, bene espresse da J. Derrida come linee di sviluppo dell'intera storia della metafisica del segno artistico:

Vi sono [...] due interpretazioni dell'interpretazione, della stuttura, del segno e del gioco. L'una cerca di decifrare, sogna di decifrare una verità o un'origine che sfugge al gioco e all'ordine del segno, e vive come esilio la necessità dell'interpretazione. L'altra, che non è più rivolta verso l'origine, afferma il gioco e tenta di passare al di là dell'uomo e dell'umanesimo, poiché il nome dell'uomo è il nome di quell'essere che, attraverso la storia della metafisica e della onto-teologia, cioè attraverso l'intera sua storia, ha sognato la presenza piena, il fondamento rassicurante, l'origine e la fine del gioco¹¹.

In *Strangers on a Train*, questa polarità dell'interpretazione artistica si cala immanentemente nei due personaggi Guy e Bruno, rispettivamente il rappresentante dell'essere della metafisica o la prima interpretazione di Derrida, e l'esponente del superamento dell'origine e della visione dell'esistenza come gioco di differenza. La morte — l'omicidio del testo — è l'accadimento vero e proprio, il luogo privilegiato del confronto tra le due concezioni diverse, la forma articolata del rapporto di una visione con l'altra. Essa è anche essenzialmente e primariamente la formula esatta della *de/costruzione* del testo: la 'distruzione' progressiva dell'uomo metafisico con il

⁹ P. Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, cit., p. 25.

¹⁰ *Id.*, p. 86.

¹¹ J. Derrida, 'La struttura, il segno e il gioco', in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1982, p. 376.

suo rispettivo logocentrismo, e la 'costruzione' della 'scrittura' che, rimossa e repressa storicamente, riaffiora minacciando i concetti di presenza e verità come unità del logos. Essa ha un valore malefico e mortale perché inaugura un nuovo orizzonte per colui il quale si è costituito come 'soggetto', rompendo le separazioni concettuali e metafisiche, invadendo gli spazi creativi di esistenza dell'arte e infine conducendo il soggetto stesso alla consapevolezza della fine dei valori di fondamento, verità e *phonè*, per una sua totale sottomissione a quelli funzionali dell'evento scritturale.

Le fasi di questo progetto di senso di *Strangers on a Train* seguono linee precise, tappe classiche di inizio, sviluppo e conclusione del testo. Esse, nell'ambito della pura indagine creativa, possono essere definite con Derrida secondo tre caratteristiche dell'evento: « La narrazione dell'evento, l'evento della narrazione, la narrazione come struttura dell'evento »¹². Nella prima fase, P. Highsmith definisce genericamente gli attributi della propria scrittura, per presentare poi le opposizioni e raccontare l'evento come una istanza di seduzione e gioco per Bruno, e di morte della logica, inferno e incatenamento per Guy. Nella seconda fase, l'evento si realizza: inizialmente è l'omicidio di Bruno la cui ambientazione è una vera e propria 'scena di scrittura', poi è la sua comunicazione in una serie di messaggi scritti che Bruno spedisce al soggetto per informarlo del suo atto e soprattutto per coinvolgerlo nel suo gioco di simulacri e rispecchiamenti mortali. Infine è la sua conferma nella pratica del soggetto che, accettato di affidarsi ai piani dello scrittore Bruno, infligge il colpo omicida alla vittima designata, rompendo con il suo stesso immaginario preesistente all'atto. La terza ed ultima fase di *Strangers on a Train*, in conclusione, procura al testo lo spazio necessario al ripensamento del soggetto che accetta incondizionatamente la qualità formale della sua esistenza, come tappa finale del manifestarsi della scrittura che qui esprime i propri valori ermeneutici e cognitivi.

¹² J. Derrida, *Sopra-vivere*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 23.

Le tre fasi nel testo sono ben marcate e il loro succedersi segna un percorso attento e preciso: esso è immancabilmente l'itinerario di una riflessione infinita sull'evento artistico, sviluppandosi come una interrogazione processuale sulla possibilità della creazione, proprio laddove chiede alla forma stessa di rappresentarsi.

LA NARRAZIONE DELL'EVENTO

Se poi chiediamo in cosa consista l'ispirazione artistica essa non è altro che l'essere riempiti interamente nella cosa e non aver pace prima che sia conosciuta e in sé conclusa la forma artistica.

(G. W. H. Hegel, *Estetica*)

Il testo. La narrazione dell'evento di *Strangers on a Train* prende piede contemporaneamente all'apertura del romanzo, nella sua immagine iniziale:

The train tore along with an angry irregular rhythm. It was having to stop at smaller and more frequent stations, where it would wait impatiently for a moment, then attack the prairie again. But progress was imperceptible (p. 7).

Quale immagine più appropriata per apparire sulla scena della narrativa che non la metafora semplice e lineare di un 'treno' che accompagna verso terre da scoprire ed esplorare? Il treno garantisce al viaggiatore la verifica continua dei paesaggi attraversati, la possibilità di restare dentro il rigoroso ambito del visibile, o forse ancor più, l'assorbimento di un'altra metafora, quella 'ifologica' di R. Barthes, secondo la quale il testo è un 'tessuto' che enfatizza « l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto — questa tessitura — il soggetto vi si disfa, simile ad un ragno che si dissolve da sé nelle secrezioni costruite dalla sua tela »¹³.

¹³ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 63.

Il treno di *Strangers on a Train* è la perfetta realizzazione di questa tessitura: tramite i suoi movimenti, la narrazione si presenta come composta di alternanze tra stili scenici e panoramici, con tempi avvertiti nel piccolo e continuo gioco di accelerazioni e rallentamenti, anticipazioni e svolte catastrofiche. La sua presentazione così immediata e dirompente annuncia inoltre che il viaggio del testo non ha origine, è già nel suo cammino, rifiutando ogni centro ed autorità ma rimettendosi al luogo non naturale di una macchina. Questa è il luogo retorico ideale per l'eclissarsi volontario dell'autore o la sua connotazione come variabile diretta del discorso del testo, nei caratteri neutri ed autonomi di una tecnica. Il soggetto o lo scrittore si affida, scomparendo in essa, all'immagine di uno strumento narrativo che, liberato da ogni legame organico, possa iniziare un percorso, già iniziato da altri, che, come dice Derrida, è « un cammino che racchiude in sé le uscite fuori di sé, che comprende le proprie uscite, che apre da sé le proprie porte, vale a dire aprendole su se stesso, si chiude nel pensare la propria apertura »¹⁴.

Ciò che resta all'artista che pensa alla apertura della propria opera è il 'movimento' di questo percorso riflesso, senza origine o autore: il treno lo fornisce nell'immagine di una linea che avanza, si muove, si ripete, creando una 'spaziatura', un volume, il divenire spazio del tempo, il dispiegamento — su una assialità estensiva e non in profondità — di significazioni. Proprio in base alla spaziatura del treno, queste significazioni si mostrano consapevoli di esistere nelle « tre dimensioni dello spazio della scrittura, contro l'unidimensionalità del linguaggio », come afferma Leroi-Gouran¹⁵, tutte a favore dei propri segni.

¹⁴ J. Derrida, 'Ellissi', in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 382.

¹⁵ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 220-254.

Al contempo, però, la qualità stessa del movimento del treno indica che questi segni sono troppo impazienti per fermarsi, per essere presenti a se stessi. Il moto del treno li trascina in avanti, mai permettendo loro di essere là dove essi appaiano, se non per brevi fermate, dove in realtà essi possono solo accertarsi di essere 'segni di segni', supplementi o simulacri di un gioco di dissoluzione. Questa loro intrinseca consapevolezza è espressa proprio dall'immagine dell'impercettibile progresso che è « impercettibile » perché non ricerca più il senso o la verità, la sostanza o *l'ousia* — parole non più pronunciabili per la finzione consapevole di sé — ma continua ad esistere, a causa della volontà resistente di inscenare una rappresentazione, una storia come catena significativa di forma scenica.

È il treno stesso che produce le istanze di « senso » della messa in scena di *Strangers on a Train*, senza uscire dalla cornice della prima iscrizione 'formale' della visione, ma al contrario aggiungendo al movimento della macchina una metafora secondaria:

The prairie only undulated, like a vast pink-tan blanket being casually shaken. The faster the train went, the more buoyant and taunting the undulations (p.7).

Il paesaggio che il treno sta attraversando è una 'prateria' che ondula come una 'coperta' scossa dal movimento. La prateria, in realtà, è lo scenario vasto ed esteso dell'arte; la coperta è il fulcro di « senso » del suo attraversamento, che viene definito tramite i due elementi — il significato e il significante — della metafora. La coperta infatti, semanticamente, rappresenta una 'protezione' che deve essere interdetta dal movimento del testo e allo stesso momento essa, in quanto significante, ricorda un 'foglio' che, come ha sottolineato Derrida, « comportando un diritto e un rovescio, si annuncia anzitutto come superficie e supporto di scrittura »¹⁶. I caratteri di *Strangers*

¹⁶ J. Derrida, *La farmacia di Platone*, Milano, Jaca Book, 1984, p. 94. La pubblicazione di questo saggio si è rilevata essenziale per l'ana-

on a Train vengono così coagulati in una immagine fatta di sensi tutti da esporre e mostrare: un testo che inizia la sua indagine, attraversando l'arte con l'intenzione di interdire una *difesa* tramite l'uso della *scrittura*.

Gli esistenti. Come se la metafora della coperta scendesse nella materialità della costruzione narrativa, traducendo nella fisicità romanzesca i suoi valori, l'azione presenta i suoi personaggi, ognuno a ridosso dei due significati della 'coperta'. La prima figura ad apparire è colui il quale interpreta la 'protezione' da interdire, Guy Haines:

Guy took his eyes from the window [...] the peak of white collar along with his jaws suggested a style of the last century, like his black hair that grew high and loose on top and lay close in back. The rise of hair and the slope of his long nose gave him a look of intense purpose and somehow of forward motion, though from the front, the heavy horizontal brows and mouth imposed a stillness and reserve (pp. 7-8).

Un aspetto da 'secolo scorso', uno sguardo dall'intensa determinazione, una espressione riservata e decisa: queste le indicazioni trasmesse dal quadro preciso della presentazione di Guy. In realtà questi segni o caratteri soma-

lisi di *Strangers on a Train*. Il saggio, apparso nel 1967 su *Tel Quel*, si dipana su una trama narrativa costruita dall'autore sul Fedro di Platone, interessandosi particolarmente ad un tema inconsueto, il 'farmaco', metafora della scrittura. Questo concetto, secondo Derrida, è il fulcro interpretativo attorno al quale Platone crea delle opposizioni classiche: la parola viva e parlata opposta alla parola scritta, il dialogo come comunicazione attiva contro la scrittura che è 'esterna' al Logos e quindi mortale. Queste opposizioni in realtà vengono distrutte dal *Pharmakeus* o mago, che utilizza il *Pharmakon* nei suoi molti significati — liquido che è medicina e veleno e che erra senza possedere alcuna proprietà. Esso si insinua nell'anima di colui che si oppone alle sue qualità malefiche, corrompendo lo stesso 'essere' che non può fare a meno della parola per tramandarsi ed esistere, e distruggendo il Logos e la dialettica, strumenti di salvaguardia e difesa. Come si vedrà nell'analisi di *Strangers on a Train*, l'opera di P. Highsmith sembra svilupparsi su un impianto che conferma e attualizza le interpretazioni derridaiane.

tici non sono altro che le realtà fisiche di una mentalità che appartiene funzionalmente al personaggio. Essi si rivelano infatti 'segni di segni' nel momento in cui P. Highsmith espone ciò che Barthes ha chiamato la presa di scrittura, il frammento del codice¹⁷ e cioè la 'citazione' che dà sostanza al personaggio: un testo di Platone, autore sacro della filosofia occidentale, alla cui lettura il personaggio si sta dedicando nel suo lungo viaggio verso il luogo dell'incontro con la moglie.

P. Highsmith enfatizza immediatamente il legame stretto che esiste tra Guy e il testo della sua lettura:

For a few moments, Guy read again. The words made sense to him and began to lift his anxiety. But what good will Plato do with Miriam, an inner voice asked him [...] He had bought the book anyway, an old text from the high school philosophy course, an indulgence to compensate him, perhaps, for having to make the trip to Miriam (p. 9).

L'enfasi sul testo del filosofo non è casuale o gratuita: Guy infatti è il prodotto diretto della sua lettura, e Platone è la fonte di ispirazione e di creazione che permea l'esistenza di questa figura nel testo, diventando, tramite lui, il fulcro di esperienza che l'autrice sceglie per il romanzo.

Tutto in Guy parla, infatti, il linguaggio del filosofo: non a caso egli è un architetto, una figura creativa che tramite la sua attività rende una visione 'logocentrica' dell'arte. Egli è il 'soggetto' creatore per eccellenza che usa l'arte per dire il vero, producendo espressioni pure, chiare, razionali e sicure, prodotti stabili e costruttivi. Per Guy, l'arte non è in funzione della 'materialità' dell'attività creativa ma è uno strumento per un 'fine trascendente': « The creation of a building was a spiritual act » (p. 102). La spiritualità può prendere forme diverse — la fama, il successo, l'immagine articolata di un valore o di una idealità — ma in ogni caso essa deve 'significare' concetti e sensi chiari e presenti come una pietra preziosa,

¹⁷ R. Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 61.

come un cristallo: « The house was long, low, and flat-roofed, as if alchemy had created it from the rock itself, like a crystal » (p. 78).

Il cristallo in sé non presenta impurità ma al contrario esige forme rigide che appartengono alla creazione artistica ma soprattutto all'io dell'artista stesso che ad esso si ispira: Guy ha conseguentemente vissuto un'esistenza intera votata alla cristallizzazione del suo essere, operando una distinzione precisa tra ciò che è in lui volontario e ciò che è incosciente, tramite un impianto regolatore che ha sempre negato i segni che non si incastravano nel suo progetto di senso. Il testo ne cita due in particolare, l'enigma dell'interiorità e lo spettro del fallimento:

There was inside him, like a flaw in a jewel, not visible on the surface, a fear and an anticipation of failure that he had never been able to mend. At times, failure was a possibility that fascinated him, as at times, in high school and college, when he had allowed himself to fail examinations he might have passed; as when he had married Miriam, he thought, against the will of both their families and all their friends (p. 379).

In realtà, pur se il fallimento è venuto talvolta in superficie, egli ha saputo controllarlo: la sua carriera è in ascesa e Miriam, moglie indegna che lo ha tradito e poi abbandonato, è stata sostituita da Anne, donna eccezionale agli occhi di Bruno, luce, sublimazione creativa, specchio d'arte e salvezza eterna: « She was like a goddess who descended to pluck him from battles that would certainly have killed him [...]. *Dea ex machina* » (p. 188).

Ed è proprio a questa entità metafisica, alla idealità del suo lavoro e alla progettualità del suo futuro che Guy sta pensando quando appare sul treno. Egli sta utilizzando, cioè, la prerogativa che più di ogni altra cosa lo costituisce come soggetto, il 'pensiero': « He had wanted to travel alone in order to think ». Il suo è un pensiero solitario che rifiuta la comunicazione a favore di un discorso interiore, una riflessione che oggi promette felicità e finalmente libertà:

There was so much to look forward to now. His divorce, the work in Florida — it was practically certain the board would pass on his drawings and he would learn this week — and Anne. He and Anne could begin to plan now. For over a year he had been waiting, fretting, for something — *this* — to happen so he would be free. He felt a pleasant explosion of happiness inside him (p. 8).

La promessa di un futuro in ascesa, la fede incondizionata nei propri valori, la realizzazione ideale di un significato e di una unione trascendente: Platone sarebbe contento del suo discepolo! In realtà le cose per questo figlio del filosofo si rivelano ben diverse dalle sue aspettative. Con uno scarto parodico — crudele se non fossero soltanto figure e segni, quelli coinvolti nella storia — P. Highsmith traduce il *quid* dell'attesa e degli auspici del soggetto in una apparizione malefica ed inquietante che invade la solitudine di Guy, interrompe il suo pensiero e ne sconvolge l'idealità: si tratta di Charles Bruno, un altro segno di segni, la figura che deve interpretare il secondo senso della 'coperta' in qualità di 'foglio'. Il procedimento della costruzione di questo personaggio conferma puntualmente la nascita artistica utilizzata dalla scrittrice per l'apparizione del soggetto Guy. Di nuovo, il primo livello della presentazione è quello pittorico:

A tall blonde young man in a rust-brown suit dropped in the empty seat opposite Guy, and, smiling with a vague friendliness, slid over into the corner. [...] There was a huge pimple in the exact centre of his forehead [...] His elbow kept sliding along the window-sill, and whenever the stubby lashes came open, the grey bloodshot eyes were looking at him and the soft smile came back. He might have been slightly drunk (p. 9).

Vaga apertura nel sorriso, enorme segno sulla fronte, confusione e offuscamento: i segni di Bruno parlano un linguaggio completamente dissimile da quello espresso da Guy. Lo conferma anche e soprattutto l'ordine totalmente diverso del testo della lettura di Bruno: laddove per Guy si trattava di letteratura filosofica, per Bruno la 'citazione' — ancora nel senso barthiano, come fonte di ispirazione — è il 'giallo'. La sua cabina è invasa da *detective novels*:

Guy went and opened one of the books on the seat by the window. It was a detective novel. They were all detective novels (p.12).

Che senso ha il 'giallo' nell'economia del personaggio? Quale è la sua significazione interna? Permette forse anche in questo caso l'interpretazione della funzione di Bruno nel testo? Senza ombra di dubbio la risposta è affermativa: questa volta, però, l'immagine che appare è quella di Theut, dio della scrittura, accusato e giudicato dallo stesso Platone nel *Fedro* e analizzato da Derrida nel saggio *La Farmacia di Platone* che ne fornisce una descrizione esauriente e utile per il ruolo di Bruno. Derrida, infatti, afferma che uno dei caratteri più evidenti di Theut, e quindi della scrittura, è quello di essere 'debole', poco significante, fuori dalla norma:

La scrittura non è un ordine di significazione indipendente, è una parola indebolita [...]: è un morto-vivo, un morto in rinvio, una vita differita, una parvenza di respiro; lo spettro, il fantasma, il simulacro del discorso vivo non è inanimato, non è insignificante, significa semplicemente poco [...]. Questo significante da poco, questo discorso poco garantito è come tutti gli spettri: errante. Vaga qua e là come uno che non sa dove va, avendo perduto la retta via, la buona direzione, la regola della rettitudine, la norma; ma anche uno che ha perduto i propri diritti, come un fuorilegge, un traviato, un cattivo ragazzo, un mascalzone o un avventuriero¹⁸.

Bruno si adegua perfettamente a questa definizione e, all'interno dell'identificazione con i gialli, sempre più si rivela come la personificazione 'moderna' di Theut. Prodotto dai suoi testi di lettura, Bruno è un avventuriero che non ha paura della morte che è solo una avventura non ancora esperita e su cui ha fondato una vera e propria teoria: « I got a theory a person ought to do everything it's possible to do before he dies » (p. 19).

¹⁸ J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 126.

Il desiderio di realizzare l'atto impossibile è sempre stato differito, realizzato soltanto in piccole deviazioni dalla norma. Egli racconta infatti di aver rubato senza necessità o di aver goduto fin dall'infanzia nella decostruzione dei rapporti umani — creando crisi tra i suoi genitori o amici, senza mai prendervi parte emotivamente — o nella allucinazione delle cose, guardate da sempre tramite la capacità metamorfica di uno sguardo ubriaco: « The way to see the world was to see it drunk. Everything was created to be seen drunk » (p. 58). Ancora più precisamente, seguendo l'indicazione derridaiana, egli è colui il quale avverte di star perdendo i propri diritti. Lo rivela egli stesso, interpretando l'enorme segno che porta sulla fronte: un'orrida escrescenza che lo colloca immediatamente nell'ordine del 'significante'. Per Bruno, esso è tutto l'odio verso il padre, il Capitano, potenza che lo spossa di tutto ciò che gli appartiene:

Bruno kept looking at himself this way and that in the mirror, in an agony of self-torture. 'It *couldn't* be a pimple' he said nasally. 'It's a boil. It's everything I *hate* boiling up in me' (p. 18).

L'evento. Quest'odio e il desiderio incontrollabile dell'eliminazione fisica della potenza paterna e la liberazione dalla sua autorità è l'elemento che introduce formalmente l'evento di *Strangers on a Train*. Quest'odio infatti può farsi carico dell'atto d'accusa più forte espresso da Platone contro la scrittura: « La scrittura è parricida »¹⁹. La scrittura è malefica proprio in quanto si differenzia dal Logos, dall'autorità affermata, dall'essere e dalla presenza, dal mito della genealogia e dalla chimera dell'origine.

Con perfetta coerenza (se è vero che « writing is murder, the 'First Murder', the displacement of the father »²⁰) P. Highsmith indica che l'omicidio, l'atto mor-

¹⁹ *Id.*, p. 146.

²⁰ J. Riddell, 'Decentering the Image', in J. V. Harary (ed.), *Textual Strategies*, London, Methuen, 1979, p. 325.

tale della negazione del padre, è la scrittura stessa e la affida a colui il quale deve aderire sempre più chiaramente al dio della scrittura, vittima del processo platoniano ma artefice scelto a rappresentare il testo:

... il dio della scrittura è anche [...] il dio della morte. [...] In tutti i cicli della mitologia egiziana, Thot presiede all'organizzazione della morte. Il padrone della scrittura, dei numeri e del calcolo, non scrive soltanto il peso delle anime morte, ma avrà anzitutto contato i giorni della vita, avrà *enumerato* la storia. [...] A lui si devono il gioco dei dadi e il *tric-trac*. [...] Questo dio del calcolo, dell'aritmetica e della scienza razionale, comanda anche alle scienze occulte, all'astrologia, all'alchimia. È il dio delle formule magiche che pacificano il mare, dei racconti segreti, dei testi nascosti: archetipo di Ermete, dio del crittogramma non meno che della grafia. Scienza e magia, passaggio tra vita e morte, supplemento del male e della mancanza: la medicina doveva costituire l'ambito privilegiato di Thot. [...] Il dio della scrittura è [...] un dio della medicina. Della 'medicina': insieme scienza e droga occulta. Del rimedio e del veleno. Il dio della scrittura è il dio del *pharmakon*. Ed è la scrittura come *pharmakon* che egli presenta al re nel *Fedro*, con una umiltà inquietante come la sfida²¹.

Non c'è elemento tra quelli elencati da Derrida che Bruno non rispecchi: dio della scrittura, deciso a far valere i propri diritti, egli inizia la storia 'enunciando' l'evento della morte come un *gioco* il cui valore è il 'rimedio' ai suoi problemi ma anche 'veleno' per le sue vittime e 'droga occulta' per il soggetto. La sua offerta al soggetto è inoltre proprio una proposta di 'scrittura' come sfida e unione.

La sua organizzazione è perfetta. Egli inizia creando una atmosfera fornitagli dai 'gialli', suo codice e realtà di esistenza, spazio narrativo che — analogamente alle procedure utilizzate da P. Highsmith nella strutturazione formale del romanzo stesso — è un 'bordo', una cornice funzionale alla proposta criminale di Bruno:

'Any kind of person can murder. Purely circumstances and not a thing to do with temperament! People get so far — and it takes just

²¹ Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., pp. 74-76-77.

the least little thing to push them over the brink. Anybody. Even your grandmother. I know'.

[...] 'You read too many detective stories', Guy said, and having heard himself, did not know where the words had come from.

'They're good. They show all kinds of people can murder'.

'I've always thought that's exactly why they're bad'.

'Wrong again!' Bruno said indignantly (p.26).

Il bordo del genere, la citazione del giallo, ha sicuramente la funzione formale di coinvolgere Guy nell'azione omicida, indicando narrativamente che 'ognuno' può essere l'artefice di un atto criminale. In realtà, tramite l'indicazione di una gamma infinita di possibili assassini, ciò che il testo sta esprimendo è una verità che appartiene ad una utopia classica dimenticata e repressa, quella della scrittura stessa come evento quotidiano e democratico. Essa, come ha affermato Vernant, nella Grecia classica « invece di essere un privilegio di classe, segreto di una casta di scribi che lavora per il palazzo del re [...] diviene cosa comune a tutti i cittadini »²². Ognuno può uccidere proprio in quanto ognuno potenzialmente può scrivere. In questa visione, l'evento della scrittura non può più essere legato al 'temperamento' dell'artista ma al contrario alla sua disponibilità a sottomettersi alle circostanze che, come precisa G. Vattimo, sono « sempre storicamente qualificate [...] culturalmente dense, inscritte nella situazione, fatta di procedure di controllo che sono date di volta in volta »²³. È proprio in base a questa consapevolezza che lo scrittore supera l'autonomia presunta ed ideale della sua arte e si immerge in un panorama di accidentalità dove solo l'atto disincantato del suo 'agire' può dargli senso.

²² J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1973. Una posizione simile viene espressa anche da G. Petrucci nel suo utile saggio sull'idea e la rappresentazione scritturale. Cfr. G. Petrucci, *La scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.

²³ G. Vattimo, 'Dialettica, differenza, pensiero debole', in G. Vattimo - P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 13.

L'atto di Bruno, la proposta omicida che segue subito dopo l'immagine dell'allargamento infinito della morte, porta i segni diretti di questa consapevolezza. Egli infatti traduce immediatamente il valore suggerito dal 'giallo' in una *pratica* significante, realizzando ciò che Adorno ha definito « il totale disincantamento dello spirito in quanto mitologia » e che Derrida ha sintetizzato nella frase « La lettura è scrittura »²⁴. La potenzialità si trasforma in personale determinazione all'atto significante:

Hey. Cheeses, waat an idea! We murder for each other, see? I kill your wife and you kill my father. We meet on a train and nobody knows we know each other. Perfect alibis! Catch? (p.30).

I caratteri di questa proposta indicano tutti la connotazione dell'omicidio come una opera di scrittura. Essa è infatti legata al concetto di sacrificio proprio come la scrittura che in sé, come afferma Foucault, è in relazione « al sacrificio della vita stessa »²⁵. Se Bruno raddoppia le potenze da sacrificare nell'uccisione del Padre e della Donna, il suo fine è quello di esprimere narrativamente quel carattere insito nella scrittura stessa, l'elemento scritturale che tramite la riproduzione sul foglio di segni, 'uccide' la cosa riprodotta in un atto di ripetizione: « Ripetizione assoluta di sé... Ripetizione del significante, ripetizione nulla e annullante, ripetizione di morte »²⁶. Inoltre, se l'omicidio deve raddoppiarsi in uno scambio delle vittime, il senso di quest'atto si lega al significato

²⁴ J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 46. Non dissimile è inoltre la posizione di R. Barthes nel saggio 'From work to text' (in J. V. Harary (ed.), *op. cit.*) dove l'autore auspica una simile convergenza: « The Text [...] decants the work from its consumption and gathers it up as play, task, production, and activity. This means that the Text requires an attempt to abolish (or at least to lessen) the distance between writing and reading, not by intensifying the reader's projections into the work, but by linking the two together in a single signifying process », p. 79.

²⁵ M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 4.

²⁶ J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 118.

della scrittura in qualità di 'liquido errante', *joker* o significante disponibile che, nelle sue forme, non si affida alle unità concettuali del messaggio ma alle valenze di una contaminazione totale e di una rottura di ogni schema di divisione tra il bene e il male, dentro e fuori. In questo processo di esaurimento di ogni opposizione e dialettica, lo scandalo vero e proprio è la *seduzione*:

La seduzione [...] si presenta, allo stesso tempo come:

- l'esorcizzazione di una potenza: forma sacrificale;
- la perpetuazione di un delitto e, all'occasione, di un delitto perfetto;
- il compimento di un'opera perfetta: « Della seduzione considerata come una delle Belle arti » (come l'assassinio, naturalmente);
- la messa in opera di una storiella spiritosa [...] l'equivalente dello scambio allusivo e cerimoniale di un segreto;
- una forma ascetica di prova spirituale ma anche pedagogica²⁷.

È una seduzione che rompe e distrugge il gesto con cui la filosofia ha escluso la scrittura dal suo campo d'azione di razionalità scientifica, ponendola in un 'esterno', lontana dalla tradizione del pensiero, dalla presenza e dalla volontà. È una seduzione così ben organizzata che non risparmia il soggetto. Questi è sempre più colui il quale esprime i valori metafisici di una concezione della storia come una unità in divenire, come espressione di verità e sviluppo, verso l'appropriazione, nella 'presenza' della propria opera costruttiva, di un 'significato'. La morte — l'omicidio o la scrittura come rottura della subordinazione all'autorità, gioco di negazione e accettazione senza centro o fondo di un atto che mantiene in sé tutto il proprio senso — è immediatamente 'esterna' al progetto creativo di Guy. « Crime! How motiveless » (p. 19), egli pensa appena Bruno incomincia ad esporre il suo bisogno di una azione impossibile. Ciò che non è garantito dalla volontà, determinazione o idealità del senso deve essere tenuto 'fuori' e separato dal sog-

²⁷ J. Baudrillard, *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1985, p. 155.

getto. In realtà il tentativo vero e proprio di allontanarsi dalla scena del treno viene impedito a Guy dall'obbligatorietà stessa del testo:

Guy wanted to get out and take a walk, but the train kept on and on in a straight line, like something that would never stop (p. 29).

Nella linea diritta del percorso inscenato da *Strangers on a Train*, il soggetto è costretto a subire la seduzione di Bruno. Il suo effetto è totale, assumendo le forme di un incubo, un vacillamento, un assoluto disorientamento:

The wall before his eyes pulsed rhythmically, as if it were to spring apart. *Murder*. The word sickened him, terrified him. He wanted to break apart from Bruno, get out of the room, but a nightmarish heaviness held him. He tried to steady himself by straightening out the wall, by understanding what Bruno was saying, because he could feel there was logic in it somewhere, like a problem or a puzzle to be solved (p. 30).

La reazione di Guy è esemplificativa di innumerevoli significati. Essa esprime le coordinate dell'esperienza del soggetto che tenta di fare appello alla 'logica' perché questa è la prerogativa che usualmente lo difende contro l'eterogeneo, fornendogli la sicurezza dei principi di identità e di razionalità. Essa è la traduzione del diverso nell'uguale. Allo stesso momento, però, il soggetto avverte dentro di sé la consapevolezza che ciò che Bruno ha pronunciato in base alle verità del 'giallo' come opera di *piacere*, sta trasformandosi nell'indicazione di una prova pedagogica come lettura angosciata di un testo di *godimento*, che, come ha sottolineato Barthes, è in stretto rapporto con l'immagine del vacillamento: « *Testo di godimento*: quello che mette in stato di perdita, quello che sconsiglia [...] fa vacillare le assise storiche, culturali, psicologiche del lettore, la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi, mette in crisi il suo rapporto con il linguaggio »²⁸. Guy vacilla, si perde nella contamina-

²⁸ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., pp. 13-14.

zione, sente il soffocamento, entra nello spazio infernale della sua perdita: « Guy glanced for air, but the walls presented an unbroken surface. The room had become a little hell » (p. 31).

Il gioco può, a questo punto, fermarsi — « the train was stopping » (p. 31) — perché l'evento si è infiltrato nella percezione del soggetto e la parola trasgressiva della scrittura si è espressa. Poco serve che Guy lasci il luogo della sua prima seduzione rifiutandosi di partecipare all'omicidio, poiché il 'male' ormai non gli è più esterno. L'ultima immagine con cui si conclude la prima fase di *Strangers on a Train* è una metafora inequivocabile. Guy, lasciato il treno, ode il suono distante di una locomotiva:

Far away on the flat black prairie a locomotive wailed, on and on, and then again, farther away. It was a sound he remembered from childhood, beautiful, pure, lonely. Like a wild horse shaking a white man. In a burst of companionship, Guy linked his arm through Bruno's (p. 32).

La forma e l'esperienza di *Strangers on a Train* hanno preso piede nella narrativa: il cavallo selvaggio è Bruno, la scrittura; Guy è l'uomo bianco, il soggetto, da questa sconvolto. Il primo si è presentato superando le opposizioni e il soggetto, in una sorta di ritorno all'infanzia e in un'inaspettata sensazione di fratellanza, lo accoglie in sé. L'istanza del loro primo incontro non è più soltanto una narrazione ma già un evento.

L'EVENTO DELLA NARRAZIONE

Ciò che nel racconto dell'evento di *Strangers on a Train* si è soltanto 'raccontato', nella sezione centrale del romanzo si *realizza* in pieno, assumendo le forme narrative della 'doppia affermazione' di Derrida:

C'è il racconto della doppia affermazione [...] il *si, si* che deve essere citato, recitato per dar luogo all'alleanza dell'affermazione con se stessa, al suo anello — resta da sapere se la doppia affermazione sia

trionfante, se il trionfo sia affermativo o non sia una fase paradossale di un lutto²⁹.

L'affermazione o il 'doppio legame' dei personaggi di *Strangers on a Train* con la propria funzione all'interno del testo è l'immagine precisa dello sviluppo dell'evento.

Bruno infatti realizza il suo atto, lo comunica a Guy e riesce a coinvolgerlo nella propria ossessione omicida, attualizzando il messaggio della suspense e del recupero dell'azione narrativa. In questo progresso, egli realizza la 'prova spirituale' già indicata nella seduzione della proposta folle, il *trionfo* derridaiano come piena affermazione di un intrinseco desiderio creativo. È un assoluto dispiegamento di forme scritturali: in quanto rappresentante del dio della scrittura, Bruno uccide la sua vittima in una vera e propria scena di scrittura, scrive delle lettere al soggetto e, infine, lo costringe all'atto del secondo omicidio, che non è altro che un'esposizione ai valori malefici della scrittura stessa.

Guy, a sua volta, sottoposto alla seduzione di Bruno, viene progressivamente portato alla 'doppia affermazione', una esperienza che, sostenuta dall'interpretazione delle lettere e della perversione espressa da Bruno, lo condurrà a pronunciare un vero e proprio *si* alla partecipazione al delitto sia come alleanza con il suo malefico compagno ma anche e soprattutto come ritrovato legame con se stesso, tramite il *lutto* o la morte di tutte le sue istanze di senso.

La scena di scrittura. P Highsmith dà inizio al vero evento di *Strangers on a Train* con il trionfo di Bruno, l'utilizzazione della morte come rimedio o medicina per il suo desiderio di insubordinazione, la somministrazione consapevole di un farmaco che, nell'etimologia di *Pharmakon*, è la scrittura: 'elemento contrario alla vita, nocivo perché artificiale, nemico del vivente in generale'³⁰. Le fasi di

²⁹ J. Derrida, *Sopra-vivere*, cit., p. 23.

³⁰ J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 82.

questo trionfo sono tutte scandite nel testo con la precisione di una apoteosi.

Dopo aver lasciato Guy, nella consapevolezza del suo rifiuto a partecipare al delitto, Bruno non rinnega il suo proposito folle. Egli riappare sul treno, questa volta solo, in cammino verso il luogo della sua vittima. Con una consapevolezza testuale incrementata, P. Highsmith utilizza anche qui la funzione del 'treno' come figura narrativa del 'testo'. Esso ha infatti ritrovato il suo artefice, lo scrittore Bruno che finalmente avverte la consapevolezza di un flusso di energie che trovano la loro direzione e il loro fine. È il piacere di avvertire una nuova identità che supera le separazioni e le incertezze per puntare la sua forza sull'atto impossibile:

A sense of purpose, strange and sweet to him, carried him along in an irresistible current. Merely gazing out of window, he felt a new coordination of mind and eye. [...] His energies that had been dissipated, spread like a flooded river over land that had been as flat and boring as the Llano Estacado he was crossing now, seemed gathered in a vortex whose point strove towards Metcalf like the aggressive thrust of the train (p. 60).

Il significato di questa immagine indica un ritorno alle origini dell'atto in via di realizzazione: proprio come un atto di scrittura che, come ha osservato Leroi-Gourhan, nasce « partendo da segni che sembrano avere espresso prima di tutto dei ritmi e non delle forme »³¹, così l'atto di Bruno appare come una forza, un impulso, una energia il cui ritmo viene segnato dal movimento del treno e la cui direzione si identifica con la spinta della macchina.

Ma se l'omicidio è originariamente un impulso, la seconda tappa della sua realizzazione è la ricerca delle proprie 'forme'. P. Highsmith sceglie delle forme 'scritturali': Bruno è consapevole che il pensiero dello scrittore è sempre e comunque immanente al suo testo, e quindi, pianificando il suo atto nel treno (« He could plan on the

³¹ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 225.

train », (p. 58), inizia la stesura *scritta* dei piani dell'omicidio. Raccogliendo le informazioni carpite sulla moglie all'inconsapevole compagno di viaggio, egli le trascrive su un foglio:

Miriam Joyce Haines, about twenty-two, said his handwriting in precise inked characters, for this was his third copy. Rather pretty. Red hair. A little plump, not very tall. Pregnant [...] Noisy. Social type. Probably flashy dressed. Maybe short curly hair, maybe a long permanent (p. 61).

L'opera di Bruno prende forma inizialmente in questa scrittura nitida e precisa che impone la prima morte necessaria e propria, quella per cui lo scrittore recide il rapporto referenziale per eccellenza, quello con la cosa vivente, per trasformarlo in segno. Dopo la stesura del piano, la donna da uccidere non è più un essere vivente ma un oggetto: « Miriam had become an object, small and hard » (p. 65). Essa è ancora più un *tratto* di scrittura, un *nome* da ricercare sul libro dei nomi, l'elenco telefonico che ne indica precisamente l'ubicazione: « In Metcalf, he went immediately to a telephone book, and checked on the Haineses » (p. 62). Rintracciato l'oggetto tramite il nome, egli lo identifica tramite le informazioni trascritte sul foglio del suo piano: « He could see the red in her hair » (p. 65). Questo segno colorato però gli sfugge: la donna è in cammino verso un luogo che, dopo una scena che vede Bruno inseguire la sua vittima nei viali deserti della città, appare nei caratteri chiari e luminosi di una insegna:

Welcome to Lake Metcalf's Kingdom of fun, it said [...] There were all kinds of lights ahead in the woods and the jingle of merry-go-round music. An amusement park! Bruno was delighted (p. 67).

Un lunapark, luogo dei divertimenti, perfetta ambientazione per l'omicidio. Qui l'atto può diventare puro *gioco*, scambio di segni in un mondo di segni, di musica e luci. Ad apparire inizialmente sono i suoni onomatopeici delle macchine del desiderio dell'artista diventato bambino, ritrovate le origini del suo essere nello stadio primi-

tivo della sua opera. La pagina di *Strangers on a Train* riproduce questi segni quasi a voler rendere la qualità timbrica loro propria e allo stesso momento ritmare il crescendo di tensione della realizzazione dell'evento. Il primo suono è quello di un palloncino comprato da Guy: « It made him feel like a kid, whipping the stick around, listening to the tail's *squee-wee-wee* » (p. 68). Il suono ingenuo del pallone viene sostituito da quello minaccioso delle montagne russe: « The roller coaster made a *tat-tat-tat-tat-tat* like a machine-gun over their heads » (p. 68).

Seguendo questi suoni — la musica stessa del testo — Bruno e la sua vittima arrivano alla 'giostra', una città illuminata in una foresta in cui brulicano segni impazziti di animali finti:

The merry-go-round was like a lighted city in the dark woods, a forest of nickel-plated poles crammed with zebras, horses, giraffes, bulls and camels all plunging down or upward, some with necks arched out over the platform, frozen in leaps and gallops as if they waited desperately for riders (p. 69).

L'immagine si carica di una metafora il cui significato produce e traduce il senso dell'intera scena. La giostra è il non-luogo della scrittura; la città non è altro che lo spazio dell'erranza dell'artista il quale, nell'atto della creazione, dissolve il mondo a favore di un atto che non vuole essere guastato dalla 'speculazione del reale': « The world beyond the merry-go-round vanished in a light-streaked blur » (p. 70). L'immagine della 'foresta' è a sua volta lo spazio che, come indica Derrida, « oltre la rigidità delle righe, degli alberi in cui si impigliano le lettere impazzite, è anche il legno che l'incisione poetica incide »³². Gli animali-segni di per sé sono le lettere di un testo di lettura che deve essere tradotto in atto: essi attendono il loro fantino, l'artefice della loro esistenza.

³² J. Derrida, 'E. Jabès e la interrogazione del libro', in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 90.

Bruno persegue queste valenze della metafora con una precisione testuale. Egli avanza infatti nella foresta fisica della scena del suo godimento e si reca sulla superficie nera e grande di un lago. Qui i segni del corpo della vittima si riflettono come 'icone' stilizzate, le lettere derriane: « The lights on the water silhouetted her head and shoulders » (p. 73). I grafemi si offrono alla lettura di Bruno il quale, riproducendo il meccanismo di eliminazione estetica tra lettura e scrittura già messo in atto al momento della sua proposta omicida, li traduce immediatamente in un 'atto' produttivo: egli segue quei segni e afferra il corpo della vittima. Su di esso, come già annunciato dalla metafora della 'foresta', egli imprime una vera e propria *incisione*. La materia morbida e malleabile della carne di Miriam diventa 'cera' dove è possibile obliterare i segni dell'esistenza e scrivere quelli delle dita dell'artista:

When he relaxed his fingers, he felt as if he had made deep dents in her throat as in a piece of dough (p. 73).

L'evento ha preso corpo, realizzando il suo vero significato, sotto le spoglie narrative dell'omicidio. Esso è incisione, l'atto massimo dello scrittore nel recupero della propria manualità, creazione come un evento di pura *technè*. L'atto di Bruno, lo strangolamento della donna, è una azione puramente scritturale, quella cioè che produce un volume e permette di ripercorrere il tracciato dell'artista, un gesto grafico che, come la scrittura, non viene realizzato solo sopra un foglio, ma, come direbbe Barthes, « dentro di esso, all'interno della cavità dei suoi incisi »³³. Esso indica un ritorno all'atto *originario* e primitivo della creazione scritturale, perché parla di impulsi e forze, perché annulla prima ancora di costruire, perché si libera dal valore 'concettuale' della significazione per darsi alla pura contemplazione dei propri segni. In questo piacere, esso è anche la riedizione *moderna* dell'atto di

³³ R. Barthes, *L'impero dei segni*, cit., p. 106.

scrittura che, come ha sottolineato Foucault, « oggi si è liberata dal tema dell'espressione: [...] essa si identifica con la propria esteriorità spiegata »³⁴. È un atto di pura morte e di totale apoteosi che, tra 'origine' e 'contemporaneità', segna il trionfo e la realtà esistenziale dello scrittore:

... he fell on her again, hitched himself on to his knees to do it, pressing her with a force he thought would break his thumbs. All the power in him he poured through his hands [...] He felt great! It was done! (pp. 73-74).

L'alleanza della lettera. L'atto si è compiuto: l'omicidio è una scrittura come evento mortale di puro narcisismo, dove l'artista vive nell'erranza e nel godimento della sua prassi. Questo è comunque il primo atto di un processo che deve seguire le sue regole codificate. Una di queste è la trasgressione della propria autonomia: « La scrittura si dispiega come un gioco che oltrepassa infallibilmente le proprie regole, passando così all'esterno »³⁵. È infatti nella natura stessa dei segni dell'evento scritturale l'esporsi inizialmente al godimento dello scrittore per poi offrirsi alla propria *comunicabilità*, alla lettura della referenza. Ciò è quanto Derrida ha definito « l'effetto postale » della scrittura, « l'esistere per una destinazione »³⁶. La funzione di questa comunicabilità della scrittura ha un legame istituzionale con l'identità e il valore dello scrittore stesso; essa infatti lo lega alla 'lettera', alla circolazione di messaggi che rimettendosi al sistema della teleo-grafia, differiscono l'identità di colui il quale li compila:

Il narratore è sempre distante (lontano-tele), sempre ritorna da lontano, infine rimane a distanza³⁷.

³⁴ M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., p. 3.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.

³⁷ J. Derrida, *Sopra-vivere*, cit., p. 74.

Lo scrittore, al fine di realizzare il proprio trionfo, deve accettare di esistere nella possibilità strutturale del male e della negazione della presenza. Solo accettando questo principio mortale, egli può recuperare un senso per la propria esistenza. È in realtà un *doppio* senso: rimettendosi alla lettera, lo scrittore si avvicina alla compagine esistenziale di un nuovo essere, quello 'ultra-metafisico' che, come afferma Vattimo, « non è ma si invia (si mette in strada e si manda), si tras-mette »³⁸. Allo stesso momento, inviandosi e vivendo nel 'tempo' artificiale delle lettere, egli permette la computazione dei propri significati negli 'spazi' vuoti dell'arrivo della scrittura, nella feconda distanza tra i segni, la pura differenza:

La cesura fa nascere il senso. Non da sola certo ma senza l'interruzione tra le lettere — le frasi, le parole, i libri — non potrebbe sorgere alcuna significazione. *Supponendo* che la natura rifiuti il salto, si capisce perché la scrittura non sarà mai la Natura. Essa non procede, se non per salti. È proprio questo che la rende pericolosa. La morte si aggira tra le lettere. Scrivere, quello che si chiama scrivere, presuppone l'accesso allo spirito grazie al coraggio di perdere la vita, di morire alla natura³⁹.

Questa è la premessa teorica che serve a inquadrare il senso del procedimento di P. Highsmith nello sviluppo di *Strangers on a Train*, dopo la narrazione e l'evento del primo omicidio del testo. Sempre per il gusto di calare la metafora nella letterarietà dei suoi significati, la scrittrice, anche in questo caso, riprende l'economia dell'*effetto postale* e dell'*invio* della scrittura nella realtà della 'lettera': Bruno non può comunicare con il suo potenziale compagno di crimini se non tramite epistola. In base all'alibi da lui stesso proposto, i due personaggi non possono vedersi o parlarsi: « Months apart and

³⁸ G. Vattimo, 'Dialettica, differenza, pensiero debole', in G. Vattimo - P. A. Rovatti (a cura di), *op. cit.*, p. 19.

³⁹ J. Derrida, 'E. Jabes e la interrogazione del libro', in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 89.

strictly no communication » (p. 31) ha detto Bruno, perché soltanto se nessuno li vedrà mai insieme o potrà rintracciare un qualsiasi legame tra di loro, essi saranno al sicuro da possibili accuse. Il gioco dell'interdizione della presenza nella parola o nello sguardo lascia spazio soltanto alla 'scrittura': messaggi telegrafici, note e lettere che sono spedite da Bruno con l'intenzione di veicolare al soggetto la paternità dell'omicidio di Miriam e che in realtà riescono a coinvolgerlo nel secondo atto di morte. Le lettere in questione sono un'ulteriore istanza del trionfo di Bruno — quella dell'alleanza ricercata con il soggetto — e segnano il vero e proprio lutto di Guy. Lo scrittore Bruno è ancora una volta l'artefice di una morte: la propria nella teleografia delle proprie lettere, e quella delle prerogative di senso del soggetto tramite la fascinazione della scrittura. Il suo coraggio di morire nel differimento della propria presenza è totale e si articola in una rete fittissima di opere scritte. Queste, pervenendo al soggetto nella discontinuità e nell'interruzione degli arrivi, lo sottopongono alla morte di ciò che egli considera la propria natura.

Il primo tassello della comunicazione tra i due personaggi è — ironia della sorte o elemento programmatico di seduzione come 'destino'⁴⁰ — il testo di Platone che Guy leggeva sul treno. Il libro, abbandonato nella cabina di Bruno, è la traccia che permette l'istanza della prima lettera:

Dear Guy

this is your friend, remember? You left your book in my room that night and I found a Texas address in it which I trust is still right. Am mailing book to you. Read some in it, myself, didn't know there was so much conversation in Plato (pp. 42-43).

⁴⁰ Per quest'accezione di 'seduzione' cfr. J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 149: « Perché si compia è necessario che tutta la seduzione entri in gioco, ma tesa, sonnambula verso la propria perdita ».

La scelta di utilizzare proprio il testo di Platone per intessere il legame scritturale tra Bruno e Guy non fa altro che enfatizzare l'oggetto di esperienza del testo: ciò che il soggetto credeva essere la sua libertà, la fonte del suo pensiero, dignità e idealità, entra immediatamente nel gioco della sua seduzione come primo elemento di una lunga serie di attacchi alla sua integrità. Esso indica il luogo dove è possibile reperire il soggetto, e sottoporlo ad altri messaggi malefici. Dopo la prima lettera, infatti, Bruno spedisce un secondo messaggio, un telegramma accompagnato da un biglietto pubblicitario di un taxi proveniente dalla zona del delitto di Miriam: « Lost your Plato on way to post-office » (p. 85). Poco dopo, è la volta di un messaggio anonimo: « All good wishes from the gold West. Unsigned » (p. 89). Infine, una lettera esplicita e chiara che recita la prova irrefutabile della matrice dell'assassinio:

Hope you are annoyed at this letter. Have written many letters and not mailed them. Phoned your mother for your address but she would not give it to me. Guy, honestly there is nothing to worry about or I wouldn't have written. Don't know I'd be the first one to be careful. Write soon... Again your friend and admirer. C.A.B. (p. 91).

L'economia interna di questa lettera è complessa e perversa. Essa infatti comunica al suo destinatario — che si rifiuta di credere che sia stato Bruno a realizzare il delitto — l'angoscia della certezza della colpevolezza di questi. Il soggetto sa a questo punto che il folle omicida vuole da lui il rispetto del gioco del doppio delitto. Allo stesso momento, egli non ha a disposizione altro strumento che la scrittura per esprimere il suo disgusto verso l'intera vicenda e il conseguente rifiuto di prendere parte al gioco. Egli deve 'scrivere' la sua indisponibilità:

Dear Charles

I don't understand your message to me, or for that matter your great interest in me. I know you very slightly, but enough to assure me that we have nothing in common on which to base a friendship.

May I ask you please not to telephone my mother again or communicate with me?

Thank you for trying to return the book to me. Its loss is of no importance (p.100).

Questa lettera è un errore: essa 'dice' di indifferenza e distacco, ma in realtà è il segno inaugurale di un legame tra il soggetto e l'altro da sé. È un atto che rappresenta l'apertura di un varco, l'effrazione reale di ogni resistenza, una frattura nella composizione del soggetto che si affida egli stesso alla morte della lettera, al differimento della presenza, al maleficio delle sue qualità ambigue. Bruno lo comprende e non esita a utilizzare questa debolezza del soggetto, riempiendo la frattura nella sua integrità con altri prodotti scritturali.

Questa volta si tratta dei piani dell'omicidio del padre, scritture necessarie per la realizzazione dell'atto malefico. Essi sono difficili da scrivere perché, come dice Derrida, « non c'è scrittura che non si costituisca una protezione, *proteggendosi contro se stessa* »⁴¹. P. Highsmith, in un atto di *mise en abyme*, costringe conseguentemente Bruno ad una riscrittura costante dei piani, ad una messa in opera di tutti i meccanismi di una continua frammentazione dei suoi segni:

He detailed two or three key plans for the murder of his father [...] He could all but hear in his ears the efficient *click-click* of his plans' operations. Yet whenever he finished a careful drawing, he felt obliged to tear it up for safety. He was eternally making drawings and tearing them up. The sea from Bar Harbour to the southernmost of the Virgin Islands was strewn with the subdivided seeds of his ideas (p. 106).

Solo dopo un processo di rottura, *cut-up*, disseminazione e montaggio, i frammenti o i semi del pensiero dello scrittore possono elaborarsi in una scrittura precisa e chiara. Bruno finalmente ha dinanzi a sé il suo prodotto

⁴¹ J. Derrida, 'Freud e la scena della scrittura', in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 289.

finito: fogli pieni di linee intere e tratteggiate per indicare le traiettorie da seguire nei luoghi dell'omicidio, disegni attenti e perfetti della casa della vittima, scritture dettagliate che descrivono le azioni da compiere o i movimenti da seguire. La perfezione di questi piani deve essere assoluta: poiché il potenziale omicida, Guy, non conosce la sua vittima né il luogo dove l'atto avverrà. Inoltre questi piani devono avere una forza di coinvolgimento tremenda, essere cioè scritti secondo il modello dei testi 'leggibili' di Barthes: « un fuoco, una droga, una disorganizzazione enigmatica »⁴², l'istanza di un gioco o di una potenza alchemica. In *Strangers on a Train* c'è una conferma puntuale dell'incantesimo scritturale. Il soggetto, infatti, nel ricevere i piani di Bruno, avverte il blocco del suo pensiero, la minaccia insita nella *forma* delle lettere più ancora che nei suoi contenuti:

The letters affected him in a perverse way. After the shock of the first, the next few bothered him hardly at all. Then as the tenth, twelfth, fifteenth appeared in his mailbox, he felt they hammered at his consciousness or his nerves in a manner that he could not analyse. Alone in his room he would spend quarter hours trying to isolate his injury and repair it. His anxiety was unreasonable, he told himself, unless he thought Bruno would turn on him and try to murder him. And he didn't really. Bruno had never threatened that. But reasoning could not alleviate the anxiety, or make it less exhausting (p. 113).

Lo scandalo si è avverato, prendendo piede nel testo tramite la scrittura: la ragione — difesa del soggetto — si incrina, incapace di fronteggiare la forza dissacrante della droga scritturale. Egli cede alla volontà della scrittura, pronunciando il fatale *si* alla sua partecipazione

⁴² R. Barthes, *Barthes di R. Barthes*, Torino, Einaudi, 1980, p. 135. Per l'esperienza del soggetto di *Strangers on a Train* si potrebbe utilizzare anche l'altra definizione barthesiana, quella riferita al testo 'scrivibile': « È scrivibile il testo che leggo a fatica senza mutare completamente il mio regime di lettura » (*Ibidem*). In realtà, il 'ricevibile' delle lettere spedite a Guy auspica che questi cambi completamente il suo regime di lettura ed entri direttamente nella produzione processuale di una propria opera, come ben si vedrà nello sviluppo dell'azione.

all'evento di *Strangers on a Train*. È ciò che il testo, il mondo e il soggetto stesso attendevano, il ritorno di un rimosso che finalmente trova la sua espressione, l'istanza della « doppia affermazione »:

Yes — he said, and felt the yes absorbed by darkness, not like the other nights, when the yes had been silent, not even gazing out of himself. It undid the knot in his head so suddenly that it hurt him. It was what he had been waiting to say, what the silence in the room had been waiting to hear. And the beasts beyond the walls (p. 131).

La scena e lo scoppio. Che senso ha il *si* del soggetto? In quale atto si concretizza il rimosso di Guy? Di per sé, il suo *si* è l'espressione di una disponibilità a entrare nel gioco, l'esplicitazione iniziale della caducità e mortalità dei valori e sensi del soggetto, uno *sfondamento* del suo essere insieme ad un depotenziamento della razionalità che deve cedere terreno e non restare paralizzata dalla perdita dei suoi riferimenti luminosi, siano essi la volontà, la presenza, la logica. Esso è l'accettazione di tutto ciò che Bruno ha significato e realizzato nel testo, proprio come la costruzione dell'ambientazione del suo omicidio rivela.

La scena è una ripetizione dell'istanza della morte inflitta da Bruno. Di nuovo, infatti, appare il treno che accompagna il soggetto sul luogo del delitto; di nuovo questo spazio viene descritto come una foresta. Questa volta non si tratta più del luna park ma di un *palcoscenico*: « He came upon it suddenly, and it was as if a curtain had lifted on a stage scene he knew already » (p. 139). Non è più in gioco il godimento dello scrittore ma il lutto del soggetto nelle forme di una 'esposizione' ai valori della scrittura. Il soggetto è infatti l'attore che legge il copione dei piani scritti da Bruno. Egli deve imparare a eliminare, come prima di lui ha fatto lo scrittore Bruno nella propria opera, ogni distanza estetica tra fruizione e creazione, comprendendo al contempo di essere egli stesso non più agente dell'arte ma soltanto un prodotto e una funzione della rappresentazione. È questa l'istanza pura del lutto del soggetto, la fine della volontà, l'accetta-

zione del valore intrinseco delle 'circostanze' e l'entrata nell'accidentale. È anche e forse principalmente l'apertura, per adesso involontaria e non chiaramente percepita, di nuovi orizzonti, di nuovi panorami creativi.

Il primo valore è la *memoria*, carattere necessario ad una nuova impaginazione dell'identità del soggetto. Come afferma Vattimo: « Al nuovo essere non si accede nella presenza, ma nel ricordo, perché [...] esso non si definisce mai come ciò che sta, ma solo come ciò che si tramanda »⁴³. P. Highsmith riprende testualmente questo valore del nuovo essere e chiede al suo personaggio di ricordare a memoria i piani scritti dell'organizzazione della morte, apprezzando la precisione della scrittura 'a distanza'. Guy risponde a questa richiesta — « He knew it all by heart » (p. 123) — e si affida incondizionatamente al tracciato della scrittura. Con esso, nel suo ricordo, egli avanza nell'oscurità della scena: « He knew it was a table, though he could see only blackness with less black forms of things » (p. 136). Egli sale le scale della casa silenziosa e buia, ricordando ciò che il piano ha utilizzato per meglio imprimersi nella memoria, una musica sincopata, un ritmo inusuale:

Twelve steps up, skip three. Then two little flights, after the turn... skip four, skip three, step wide at the top. You can remember it, it's got a syncopated rhythm (p. 136).

Ancor più, il soggetto si affida alla *morale* della scrittura, che è sospensione totale di ogni interferenza etica e morale capace di inquinare il gesto di puro narcisismo dell'evento. Guy ricorda il suggerimento nella lettera:

No don't think. You do it for Anne, remember. For Anne and Yourself. It's like killing in war... like killing (p. 138).

Il personaggio è ormai arrivato sul luogo del delitto. Il tracciato, la musica, la morale del piano lo hanno

⁴³ G. Vattimo, 'Dialettica, differenza, pensiero debole', in G. Vattimo - P. A. Rovatti (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

accompagnato fino alla porta oltre la quale può avvenire il suo gesto estremo. La soglia è dinanzi a lui, la scrittura tace e viene sostituita dal carattere di pura 'attrazione' di un atto immacolato. Risuonano nel testo le bellissime parole di Foucault:

Meravigliosa semplicità dell'apertura, l'attrazione non ha niente da offrire se non il vuoto che si apre indefinitivamente sotto i passi di colui il quale è attratto, se non il mutismo troppo insistente, perché egli si possa resistere, troppo equivoco perché si possa decifrarlo e dargli una interpretazione definitiva, l'attrazione non ha altro da offrire se non il gesto di una donna alla finestra, una porta che si spalanca, [...] uno sguardo votato alla morte⁴⁴.

L'attrazione del soggetto è assoluta: dinanzi alla porta, egli avverte la perdita: « Guy stared at the inch-wide crack in the door, sensing an infinite space opening out beyond, waiting until a feeling of vertigo passed » (p. 127). Egli poi affronta il silenzio agghiacciante rotto soltanto dal suono terribile di una risata di donna che arriva attraverso la finestra aperta: « The laugh had come from a distance, a girl's laugh, distant but clear and straight as a shot » (p. 138). Questo suono apre un vuoto, indica la morte, annulla il pensiero: « The laugh had swept away everything from the scene for a moment, left nothing in its place, and now slowly the vacuum was filling with his standing here about to kill » (p. 138).

L'atto è oramai pronto, i binari del treno hanno trovato la loro destinazione, l'attrazione ha creato la sua seduzione, i meccanismi di difesa del soggetto sono stati spazzati via. La scrittura è adesso libera di infliggere il suo colpo, lo scoppio mortale:

He pulled the trigger. It was a mere click. It pulled again and it clicked. [...] He pulled the trigger again. The room tore up with a roar. His fingers tightened in terror. The roar came again, as if the crust of the world burst (p. 138).

⁴⁴ M. Foucault, *Scritti letterari*, cit., p. 119.

Il 'colpo' è un suono che sconvolge, che distrugge la superficie della terra. Come l'incisione di Bruno, esso è un atto vero e proprio di scrittura. L'azione del soggetto è voluta, tracciata e realizzata *dalla e nella* scrittura. La sua funzione è mortale perché uccide il corpo del padre di Bruno. La sua forza è quella di un *Pharmakon*, nella sua derivazione da *Pharma* o 'colpo' che, nelle credenze popolari greche è il mezzo per curare la malattia — colpo del diavolo — con un altro colpo, quello curativo. La sua voce è quella del filosofo Platone che legge le sue formule nello spazio di un odio verso il maleficio della scrittura ma anche di una profonda fascinazione:

« Così che *Pharmakon* avrebbe significato: ciò che riguarda un colpo demoniaco e che è impiegato come mezzo curativo contro un simile colpo »... un colpo di forza... un colpo tirato... un colpo assestato... ma un colpo per nulla... un colpo nell'acqua... *en udati grapsei*... e un colpo del destino... Theuth che inventò la scrittura... il calendario... i dadi... *Kubeia*... il colpo del calendario... il colpo di scena... il colpo della scrittura... il tiro dei dadi... *Kolaphos*... *gluph*... *culp*... colpo... glifo... scalpello... scalpe...⁴⁵.

Il colpo di Guy è tutto ciò: l'assassinio come atto utilizzato contro il demone del padre, un atto gratuito, la prova della seduzione del soggetto, un gioco e la scansione di un nuovo tempo per colui il quale ha inflitto il colpo. Un nuovo tempo in cui questo colpo può diventare 'scalpe' o 'scalpello' di una nuova esistenza del soggetto.

Il testo riproduce questa valenza nella conclusione della scena: dopo esser fuggito dal luogo del delitto, Guy si perde nella foresta della sua rappresentazione, confuso dal rimbombo del colpo che lo perseguita e lo distrugge. Egli si addormenta infine. Al suo risveglio, come in una metamorfosi shakespeariana, l'intero paesaggio è cambiato:

Then daylight made a sudden thrust at the night, and cracked the whole horizon on his left. [...] On his right, a dark field had become

⁴⁵ J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 152.

high grass of green and tan, gently moving like a sea. As he looked, a bird flew out of the grass with a cry and wrote a fast exuberant message with its sharp-pointed wings across the sky (p. 142).

Il tempo del risveglio del soggetto è l'alba, la 'mezza luce' dell'articolazione di un pensiero che finalmente possa definirsi 'debole'⁴⁶. Essa parla di morte e si relaziona direttamente al ripensamento del soggetto tramite una continua ripetizione dell'evento nella sua mente: « La morte sta all'alba perché tutto è cominciato con la ripetizione »⁴⁷. Il movimento dell'uccello, il messaggio che esso *scrive* nel cielo, è lo sfogliato di significazione che connoterà d'ora in poi la rivisitazione del suo immaginario: come il crovo di Poe che ripete senza sosta « Never more », esso dice la bellezza della morte e il 'senza ritorno' del cammino da intraprendere.

⁴⁶ G. Vattimo - P. A. Rovatti, « Premessa », in G. Vattimo - P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, cit., p. 9. Il rapporto tra l'alba o la mezza luce e il pensiero debole viene espresso sinteticamente dagli autori: « Il titolo 'pensiero debole' allude a) all'idea che si debba prendere sul serio [...] il nesso tra evidenza metafisica (e dunque coerenza del fondamento) e rapporti di dominio, dentro e fuori il soggetto; b) [...] una filosofia dell'emancipazione attraverso lo smascheramento e la demistificazione, [...] rivolgendo un nuovo e più amichevole, perché più disteso e meno metafisicamente angosciato, sguardo alle apparenze, delle procedure discorsive e delle 'forme simboliche', vedendole come il luogo di una possibile esperienza dell'essere; c) non però nello spirito di una glorificazione dei simulacri [...] ma nella direzione di un pensiero capace di articolarsi (dunque di « ragionare ») nella mezza luce (secondo uno dei verosimili sensi della *Lichtung* heideggeriana); d) [...] l'identificazione — assai problematica — di essere e linguaggio [...] non come modo di ritrovare l'essere originario, vero, che la metafisica ha dimenticato nei suoi esiti scientifici e tecnologici; ma come una via per incontrare di nuovo l'essere come traccia, ricordo, un essere consumato e indebolito (e per questo soltanto degno di attenzione » (*Ibidem*). *Strangers on a Train*, come si vedrà nell'ultima sezione di analisi del testo, riprende questa visione ermeneutica nell'esperienza del soggetto e ne scandisce progressivamente il senso.

⁴⁷ J. Derrida, 'Ellissi', in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 383. In *Strangers on a Train*, la relazione tra l'alba, la morte e la ripetizione del pensiero del soggetto appare in vari punti. Subito dopo l'omicidio, il soggetto, nella sua stanza, si apre alla luce dell'alba: « He opened his eyes to the dawn in his room » (p. 154). La sua sopravvivenza, o

LA NARRAZIONE COME STRUTTURA DELL'EVENTO

L'istaurarsi della verità dell'opera è una produzione (traente fuori) un ente che prima non era ancora e che successivamente non sarà mai più: la produzione pone quest'ente all'aperto in modo che ciò che nella produzione viene prodotto illumina l'aprimiento all'Aperto in cui esso è prodotto. Quando il produrre produce l'aprimiento dell'ente, la verità, il prodotto è un'opera. Un tale produrre è il fare dell'opera.

(Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*)

La « narrazione come struttura dell'evento » è l'ultima sezione del cammino di *Strangers on a Train*, la conclusione del suo processo 'mortale' e complesso. Qui tutte le riserve del soggetto, e il portato teorico della visione classica, logocentrica e interpretativa di cui egli è funzionalmente espressione testuale, subiscono una semantizzazione: quello che si potrebbe definire un 'indebolimento' o 'dimagrimento' ermeneutico. L'esperienza del soggetto, in questa parte del testo, si 'oggettiva' nella sua consapevolezza e prassi: Guy innanzitutto deve accettare che il suo pensiero non può più pensarsi come fondazione, entrare poi nell'evento incondizionatamente producendo una vera e propria scrittura — quella che Barthes ha chiamato « la vera sintesi del corpo e del pensiero »⁴⁸ — e infine scoprire la dimensione 'retorica', non metafisica o logica dell'intera esperienza sua e del testo. A sua volta, Bruno, ha rappresentato il valore della 'scrittura', adesso prende le sembianze di un *volto*, la valenza di un assolutamente altro che entra in dialogo con l'io del sog-

meglio la sopravvivenza delle sue prerogative di senso sono legate strettamente alla capacità di fronteggiare l'alba: « If he could keep Anne now, he thought, he could survive every dawn » (p. 147).

⁴⁸ R. Barthes, 'Dalla parola alla scrittura', in *La grana della voce*, Torino, Einaudi, 1986, p. 6.

getto in vista della sua trasformazione finale. Questa immagine ricorda la definizione di Levinas:

Nella conoscenza e nella visione, l'oggetto visto può determinare ovviamente un atto, un atto che lo integra in un mondo e in fin dei conti lo costituisce. Nel discorso, lo scarto inevitabile accusato da 'Altri' (AUTRUI) come mio tema e 'Altri' come mio interlocutore contesta immediatamente il senso che io attribuisco al mio interlocutore. L'idea dell'infinito [...] si produce sotto la specie di una relazione con il volto⁴⁹.

La presenza di questo 'volto' produce il cambiamento totale del soggetto e anche la considerazione che questi ha avuto fin qui del suo compagno di avventura, provocando l'atto conclusivo di una totale 'dissoluzione' dei valori della scrittura nella prassi del soggetto e di una loro totale 'significazione' nella sua stessa consapevolezza.

La rottura della monade e l'invasione. La prima istanza dell'esperienza del soggetto successiva all'evento della morte inflitta sotto la narcosi delle lettere e dei piani di Bruno è la rottura completa della monade dell'io di Guy: egli scopre che essa non era altro che un prodotto di un autodisciplinamento costruito al fine di rimuovere il 'male' e sancire un senso unitario della Storia, la totalità del mondo, la visione di se stesso come soggetto auto-centrato. La scoperta di Guy non lascia dubbi sulla 'supplementarietà' di questa finzione:

He thought of his mother... He remembered her saying that all were equally good, because all men had souls and the soul was entirely good. Evil, she said, always came from externals [...]. So he had believed even months after Miriam [...]. So he had believed even on the train reading his Plato. In himself the second horse of the charioteer had always been obedient as the first. But love and hate, he thought, good and evil lived side by side in the human heart [...]. All things had opposites close by, every decision a reason against it, every animal an animal that destroys it, the male the female, the positive the negative. The splitting of the atom was the only true destruction, the breaking of the universal law of oneness (p. 163).

⁴⁹ E. Levinas, *Totalità ed infinito*, Milano, Iaca Book, 1985, pp.200-201.

La coscienza diviene una 'determinazione', un 'effetto' storico, un *supplemento* di ciò che non è mai stato. L'unità o il logos non sono 'originari' ma costrutti che, subendo l'esperienza della morte, cadono e permettono la pluralizzazione della visione del soggetto. Questi vive tutto ciò come una 'de-realizzazione' del suo essere, una progressiva mancanza di presenza a sé: « He had the feeling he was not *here* doing what he was doing » (p. 166). Il concetto fondamentalista di presenza vacilla e rompe ogni arma della dialettica che appare adesso inseparabile dal dominio di sé e impotente contro l'invasione del diverso:

There were too many points at which the other self could invade the self he wanted to preserve: there were too many forms of invasion, certain words, lights, actions (p. 172).

Parole, luci, azioni: tutti segni di una perdita di identità non più arginabile, soprattutto se l'invasione prende le forme di un *virus* che vuole la trasformazione del suo ospite in una molteplicità di repliche, simili eppure differenti⁵⁰, di un puro segno o del volto levinasiano: Bruno, colui il quale ha da sempre significato l'artefice della morte e della scrittura. Egli mette da parte le armi del differimento della 'lettera' e infrange l'alibi. La sua apparizione è quella di un puro significante, un segno senza origine o fondamento, capace di temporalizzarsi nella 'assenza' o di esistere nella pura autoaffermazione come uno spirito malefico: « an evil spirit that might have stepped from the twisted black tree behind him » (p. 117). Quando esce dal vuoto, lo spirito ha occhi lucenti come aghi, un sorriso perverso, una bocca dalla linea inquietante: « The face had been smiling eagerly, the grey eyes sharp as pins » (p. 175). E ancora: « Bruno's mouth was a thin, insanely smiling line, his eyes glinted like the diamond pin on his dark blue tie, and in his face Guy saw that same combination of wistfulness, awe, determination, and humour » (p. 176).

⁵⁰ Per la problematica del 'virus parassita' vedi J. H. Miller, 'The critic as a host', in H. Bloom *et al.*, *Deconstruction and Criticism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1976, pp. 217-254.

Questo volto perseguita il soggetto, costretto ad entrare in collisione continua con esso. Guy lo odia, se ne difende scacciandolo e allontanandosene. Infine, però, una nuova consapevolezza sorge dentro di lui: Bruno forse rappresenta una presenza fraterna « a secret brother » (p. 185), e il suo maleficio non è così esterno a lui come gli è sempre apparso. Lui e Bruno avrebbero addirittura potuto essere amanti: « He might have been Bruno's lover » (p. 187). Il cambiamento ermeneutico di queste riflessioni del soggetto hanno una valenza fondamentale per l'esperienza di Guy nel testo. La fratellanza con Bruno, infatti, è la prova irrefutabile che la monade del soggetto si è rotta: il pensiero, la coscienza e il logos devono dividersi l'essere in egual misura con la 'scrittura', il male, il segno, l'assenza di fondamento o presenza. Il gioco della dialettica che pone all'esterno ogni segno di differenza è qui rifiutato a favore di un gioco che accetta la molteplicità delle differenze all'interno di uno stesso sistema. Inoltre l'immagine del soggetto come 'amante' di Bruno esprime narrativamente una iniziale forma di consapevolezza che il soggetto possa addirittura 'amare' l'altro da sé, la scrittura, il segno e l'assenza. Il rapporto è desiderio, legame di sensi, necessità e forza di corpi.

La prassi della scrittura. In *Strangers on a Train* la fratellanza e l'amore di Guy verso Bruno sono le tappe ermeneutiche che annunciano l'atto per eccellenza, la scrittura consapevole del soggetto. Il testo organizza questo evento in base ad una indicazione post-strutturalista che enfatizza la differenza e la separazione. È questo un ulteriore scandalo per la logica perché istituisce la scrittura come il vero e proprio luogo della differenza:

L'incontro è separazione. Una simile proposizione contraddice la 'logica', rompe con l'unità dell'Essere — nella fragile giuntura dell'« è » — accogliendo l'altro e la differenza all'interno del senso⁵¹.

⁵¹ J. Derrida, 'E. Jabès e la interrogazione del libro', in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 92.

Lo sviluppo dell'azione del romanzo è una ripresa testuale di questa logica contraddetta. Bruno improvvisamente annega, dopo essere stato invitato da Guy sulla sua barca. Egli scompare dalla vista del compagno, fratello e amante:

Guy couldn't see him, but he threshed towards the memory of his head... He went down again, deep as he could, spreading his ridiculous length as wide as he could. But now there seemed nothing but a silent grey vacuum filling all space, in which he was only a tiny point of consciousness (p. 239).

Come nell'istanza del suo omicidio, intorno al soggetto si è creato il vuoto in cui la sua coscienza appare come un piccolo punto. Lo sprofondare di Bruno, la citazione della 'memoria' che funziona solo in 'assenza', infine l'intuizione che vuole che « La sparizione della faccia è il movimento della differenza che apre violentemente la scrittura »⁵², tutti questi elementi danno inizio alla scena dell'atto di Guy. Questi, dopo la morte di Bruno, crea finalmente la sua vera opera, una confessione *scritta*, dedicandola a Bruno e alla sua assenza, rivivendo la storia intera di *Strangers on a Train* nella verità della 'memoria' e ispirandola ad un nuovo pensiero, quello dell'alba, che si è definitivamente infiltrato nel suo immaginario:

He drew the drapes together and turned on the light, though he knew there were no shutting out the dawn that slithered now under the Venetian blinds, between the green drapes, like a silvery-mauve and amorphous fish [...]. He sat down and began to write from the upper left-hand corner across, slowly at first, then more and more rapidly. He wrote of Miriam and of the train, the telephone calls, of Bruno in Metcalf, of the letters, the gun, and his dissolution, and of the Friday night. As if Bruno were still alive, he wrote every detail he knew that might contribute to an understanding of him. His writing blackened three of the big sheets (p. 240).

L'alba ha tradotto, nell'immagine di un movimento animalesco, agile, silenzioso e liscio di un pesce, il deside-

⁵² J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 150.

rio del libro in 'scrittura'. Il soggetto si è risvegliato completamente e consapevolmente alla sensibilità della forma, permettendo al suo io di essere assorbito nel rispecchiamento fisico della sua manualità, nel simulacro di una pagina, nel ricordo di una assenza. L'atto si è compiuto ed esso è senza ritorno. Come dice il soggetto stesso, questo era il suo destino (« the laws of his fate », p. 192).

L'ultima consapevolezza. Il romanzo potrebbe concludersi qui. Con un amore per il post-ponimento o gioco di differimento e differenza, dove la percezione e la consapevolezza non deve più essere vissuta nella presenza, foss'anche in quella della scrittura o pagina scritta, P. Highsmith richiede un'ultima e conclusiva scena, definita da Guy stesso come « The only step and the next step » (p. 242).

La scena è l'ultima riscrittura di *Strangers on a Train*, quella in cui il soggetto legge la sua confessione, traducendo le verità delle parole incise sul foglio della confessione in un atto di vera consapevolezza, nella 'morte' finale dei sensi e valori che gli erano propri prima dell'esperienza vissuta e nella scoperta del significato retorico dell'intera vicenda. La sua economia è sintetica e illuminante.

Il primo passo di Guy è il recupero di una referenza: Owen Markman, amante della moglie e figura esterna alla storia. Come Bruno prima di lui, egli cerca di accogliere questo personaggio nel proprio gioco, ponendo un'enfasi specifica sulla 'forma' della propria esposizione: « Guy grouped for a concrete idea to present to Owen. He didn't want his audience to slip away » (p. 252). Nel suo dire, finalmente, egli rispecchia dentro di sé le verità professate da Bruno nel loro primo incontro sul treno:

He didn't look like a murderer, he supposed [...]. 'That's the mistake' he said aloud 'that nobody knows what a murderer looks like. A murderer looks like anybody'. He laid the back of his fist against his forehead and took it down again, because he had known the last words were coming and had been unable to stop them. It was exactly like Bruno (p. 249).

La verità e la realtà dell'insegnamento di Bruno si identificano con la consapevolezza che il mondo non è oggetto di un'interpretazione *noetica* del tipo dell'evidenza, ma il risultato di un processo di verifica che si produce in base a procedure 'mediate' di esperibilità e non più di fondamento. Come aveva affermato Bruno, Guy adesso sa che ognuno può uccidere o scrivere sia a causa del carattere 'democratico' dell'evento ma anche e soprattutto perché ciò che rende omicida l'assassino e creativo lo scrittore è la loro disponibilità ad entrare nell'esperienza qualificata dei loro atti, sempre iscritti nella situazione delle loro prassi.

Questa consapevolezza è l'antecedente immediato dell'ultima comprensione del soggetto: la natura retorica dell'evento. Guy scopre che infatti l'evento che si sta rispecchiando in lui non ha un valore etico o morale ma 'legale' e strutturale. La 'legge', il codice formale del testo, nascono alla coscienza del soggetto:

Guy turned his back to Owen [...] society he had been thinking about in regard of himself, he realized, was the law, was inexorable rules (p. 252).

La scoperta è finale e totale: essa manda in frantumi il 'pensiero', il linguaggio e il logos del personaggio. Essi fanno naufragio in una verità che si articola lungo linee di scollamento che producono la disintegrazione totale di ogni unità semantica che ancora, metafisicamente, vuole dire di sensi e significati:

His argument went up in smoke. There was a wall that prevented him from saying another word, simply because he couldn't think any further. [...] It was like a fortress falling, like a great building, falling apart in his mind, but it crumbled like a powder and fell silently (pp. 254-255).

Il soggetto, non più artefice della creazione, comprende di essere parte di un sistema e come liberato dalla forza della propria storia, si apre ad una visione di dissoluzione di se stesso nell'evento, nella rappresentazione,

nella 'finzione' della legge. Questa, nella figura di un detective, che ascoltava dietro la porta, nascosto e differito, adesso appare al cospetto del 'nuovo essere' Guy. Il suo volto finalmente avrà una espressione familiare:

Guy was staring at Gerard's familiar face, at the big mole on his cheek, at his bright living eye that had winked at him, undoubtedly had winked at him. Gerard was the law, too. Gerard was at his side... Guy knew it now, as if he had known it the whole time, yet had never occurred to him before. That was part of it all, always had been. It was inevitable and ordained, like the turning of the earth, and there was no sophistry by which he could free himself from it. 'Eh?' Gerard said.

Guy tried to speak and said [...] 'Take me' (p. 256).

La logica di *Strangers on a Train* si conclude qui, proprio sulla disponibilità del soggetto ad affidarsi alla legge, come se l'unica conciliazione permessa all'arte da P. Highsmith fosse quella con i codici e le forme stesse della creazione artistica. Che questa conciliazione non sia né possa essere l'annichilimento dell'arte ma soltanto l'acquisizione di un logos che, come scrittura, riesca a praticare le differenze, interpretandole come gioco e processualità, lo dimostra l'intera opera della scrittrice⁵³.

⁵³ P. Highsmith, dopo *Strangers on a Train*, userà spesso il modello del 'doppio' punto di vista: « The theme I have used over and over again in my novels is the relationship between two men, usually quite different in make-up, sometimes an obvious contrast in good and evil, sometimes merely ill-matched friends » (P. Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, cit., p. 139). Spesso questo 'modello' o contrasto si è identificato con il tema del rapporto 'scrittura e soggetto'. In *The Blunderer*, il personaggio Walter, primo 'writer-hero' dopo Bruno, si trova coinvolto in una storia di persecuzione a causa di alcuni ritagli di giornali che egli ha conservato nella speranza di utilizzarli per la stesura di un libro. In *The Tremor of Forgery* tutta l'azione narrativa si dipana intorno all'esperienza di Howan Ingham, giovane scrittore ingaggiato per la realizzazione di un film in Algeria. Recatosi sul posto egli viene lasciato in un completo isolamento — egli attende continuamente risposta alle sue insistenti 'lettere' spedite alla donna che ama e al regista del film. La sua attesa si rivela infruttuosa e nell'assenza delle lettere di risposta, Howan si dedica alla scrittura

Strangers on a Train segna soltanto l'origine dell'arte proprio laddove ne mostra le forme e ne interpreta i contenuti, facendo intravedere la concezione, la formazione, la gestazione e il travaglio di una rappresentazione narrativa che pratica le proprie traiettorie al fine di interrogarsi sulla metaforicità, sulla scrittura e sulle proprie valenze. Il suo senso può essere racchiuso in un'ultima invocazione, quella lirica dell'unica poesia del testo:

Let not young souls be smothered out before
they do quaint deeds and fully
flaunt their pride (p. 152)..

L'anima giovane è il testo, l'atto quello della scrittura, il progresso di entrambi è l'orgoglio di *Strangers on a Train*.

di un'opera che segnerà una completa trasformazione del suo essere e della sua esistenza. Infine, *Edith's Diary* racconta l'esperienza di Edith il cui immaginario trova completa e unica realizzazione nella scrittura del suo diario. L'unione più riuscita comunque, di scrittura come 'gioco' e di simbiosi tra i valori mortali della stessa e l'esperienza del soggetto si realizza in pieno nella Trilogia dove il personaggio Ripley è l'esatta rappresentazione dell'unione raggiunta tra arte e scrittura, morte e processi cognitivi.

ANN QUIN,
IL LINGUAGGIO DELLA TRASGRESSIONE

di
Giovanna Cimino

1. LINGUAGGIO LETTERARIO E INCONSCIO

Il ritorno del represso costituisce la storia ostracizzata e sotterranea della nostra civiltà. E l'indagine di questa storia non rivela soltanto il segreto dell'inconscio ma anche quello della civiltà.

H. Marcuse, *Eros e civiltà*

A definire la letteratura come « tendenziosa » non è solo la possibile presenza di contenuti socialmente proibiti, ma anche e soprattutto l'esistenza di determinate « qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio »¹.

L'elemento comune ai rispettivi linguaggi dell'inconscio e della letteratura risiede, secondo Francesco Orlando, in un momento formale: nella « preponderanza del significante verbale sul significato ». Pur nella diversità, i due linguaggi sono assimilabili in virtù di una comune disposizione a trattare le parole come cose e ad alterare quindi il rapporto di trasparenza fra le due facce del segno linguistico coprendosi di figure. Se la figura

¹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 27.

ha origine e domina completamente nell'inconscio, la sua presenza in un linguaggio comunicante, sancisce l'emergere di una logica e di un discorso 'diversi' che scaturiscono dal 'profondo'².

I fenomeni formali valgono quindi di per sé a definire la parentela tra i due tipi di linguaggio, in quanto essi stessi depositari di un ritorno del represso. Tuttavia l'ipotesi più stimolante che scaturisce dalla teoria di F. Orlando è che possa esistere « una omogeneità, solidarietà a priori fra il ritorno del represso come 'materia del contenuto' e il ritorno del represso formale »³, che esista cioè una preferenza della letteratura per contenuti respinti da quell'ordine costituito sul quale essa fiorisce. Come i motti di spirito più efficaci, la letteratura è probabilmente sempre due volte tendenziosa: materia e forma uniscono il loro ritorno del represso e danno luogo a opere destinate ad accogliere favore duraturo.

In *Berg* (1964) e in *Three* (1966), due romanzi di Ann Quin⁴, si palesa in maniera straordinaria proprio quel « nodo di complicità fra le due cose tendenziose » che Orlando ipotizza come « elemento ultimo e più resistente cui allude il giudizio di valore estetico [...]: una materia che non manca di costituire un ritorno del represso, e il

² Dello stesso parere è in definitiva A. Serpieri che, in linea con un'impostazione di carattere semiotico, individua la figura come « l'effetto di un processo trasformazionale che si produce nello sfasamento tra varie istanze psichiche come tra varie istanze culturali [...]. Se la figura è [...] il compromesso conoscitivo tra diversi livelli di coscienza, di cultura e di logica, essa si presenta come l'epitome dell'effetto immaginario [...] » (*Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 27).

³ F. Orlando, *op. cit.*, p. 72.

⁴ Ann Quin, nata a Brighton, Sussex, nel 1936, compì in quella stessa città i suoi studi presso la scuola cattolica del « Blessed Sacrament ». Nel 1973, non ancora quarantenne, fu ritrovata annegata nel mare che bagna Brighton: non fu mai stabilito se si trattasse realmente di suicidio o di un tragico incidente. Opere pubblicate: *Berg* (1964), *Passages* (1966), *Three* (1966), *Tripticks* (1972). Premi letterari: D. H. Lawrence Fellowship, University of Mexico, 1964; Harkness Fellowship 1964-1967.

ritorno del represso figurale su tutte le facce della forma »⁵.

In *Berg* e in *Three* ribolle un analogo mondo sommerso che urge di avere espressione: ansie spasmodiche, ribellione e frenesia e angoscia, scontro doloroso tra i desideri più proibiti e tabù paralizzanti. Il conflitto e la lacerazione interiore che caratterizzano *Berg* e le contraddizioni che disegnano il rapporto tra i personaggi di *Three*, sono di carattere ideologico: sullo sfondo, al livello della materia del contenuto, si lascia presupporre una società che condanna l'incesto, la passione senza limite, la ribellione all'autorità.

Al movimento in cui è avviata la ricerca dell'io corrisponde una singolare sperimentazione al livello linguistico: la forma espressiva si adegua al processo di indagine di nascoste dimensioni interiori, si fa densamente figurale, simbolica, si fa essa stessa raffinato strumento di esame. Si delinea una narrativa che è simbolo e sogno, luce e ombra, che è elegante e prezioso e sofferto rivelarsi di una ricerca spasmodica e anelante. La scrittura a tratti è febbrile, concitata, in preda a oscuri movimenti interiori; una scrittura che riesce a catturare la follia, furiose tempeste interiori, angosce larvali, sofferenze inesprese.

La ricerca sulle possibilità della lingua fa parte di questo compito di scandaglio: periodi a volte interminabili, passaggi improvvisi da un ordine di idee all'altro, parole frammentate che si imprimono con lentezza sulla pagina, o che si rincorrono con ritmo frenetico quasi ad individuare i punti in cui la lingua risulti forzabile, e consenta con ciò di penetrare più agilmente nel 'profondo'.

È dello scontro tra repressione e represso che parlano le figure del discorso letterario sia in *Berg* sia in *Three*. Più che i contenuti in senso stretto è importante individuare quelle contraddizioni che la loro presenza determina all'interno dei testi: in *Berg* un contrappunto costante tra piano della realtà e piano dell'immaginazione

⁵ F. Orlando, *op. cit.*, pp. 72-73.

caratterizza la narrazione e determina una situazione di allucinazione diffusa; in *Three* tre opposizioni fondamentali scandiscono l'enigmatica relazione tra i tre personaggi in contrasto.

In questa prospettiva l'analisi che segue è di carattere formale, è volta cioè ad individuare in quali termini la forma del contenuto possa risentire, in quanto a coerenza interna, della contraddizione repressione-represso situata al livello della materia del contenuto. Si tratta, ad ogni modo, di un esame condotto in senso quasi esclusivamente semantico: i significati, le particolari forme stilistiche di cui l'autrice si è servita, vengono presi in considerazione solo in quanto capaci di radunare e diramare significati⁶.

2. BERG: IL TRAVESTIMENTO E IL SOGNO

Non è per gli aspetti che lo contrappongono alla realtà che il sogno è temibile e insidioso, ma al contrario, proprio per quegli aspetti che lo avvicinano alla realtà e che riescono alla fine a gettare su di essa, di rimbalzo, un deciso sospetto di irrealtà.

R. Caillois, *L'incertezza dei sogni*

Storia di un nuovo Edipo e al tempo stesso paradigma di una ricerca, *Berg* ha l'andamento esitante e frammentario di un sogno ossessivo. L'incubo che nasce dalla coscienza scissa del protagonista diviene situazione testuale secondo un'esperata lentezza, un senso angoscioso dell'attesa e un lavoro di dilatazione del tempo.

⁶ L'elemento comune tra il linguaggio dell'inconscio e il linguaggio letterario è in un momento formale, nella preponderanza del significante sul significato. Orlando sottolinea comunque la portata essenzialmente semantica di tale preponderanza che si risolve sempre nella creazione di significati ulteriori.

Il conflitto tra repressione e represso si consuma tutto nella coscienza del protagonista che, stretto tra la tensione sessuale nei confronti della madre e il desiderio di assassinio nei confronti del padre, è preso in un viluppo inestricabile di sensi di colpa e ansie di punizione. Sullo sfondo di una fredda e desolata città di mare dai contorni irreali, si svolge il dramma violento fra Berg, suo padre e la loro comune amante Judith. Il giovane è deciso ad uccidere il padre, ma le sue esitazioni e i suoi infiniti dubbi dapprima gli impediscono di cogliere ogni occasione propizia, poi, in uno stato di crescente confusione, lo inducono a realizzare solo degli atti simbolici, dei travestimenti del suo reale intento.

Primo e più emblematico tra tutti i travestimenti è l'adozione di un nome falso che è l'esatto contrario del proprio. Berg diventa Greb, e in questo mutamento speculare si ha come l'affermazione dell'ingresso contemporaneo del personaggio e del suo doppio. Nel cambiamento è adombrato il conflitto — di carattere psico-sessuale — che individua il protagonista, conflitto tra essere e dover essere, tra impulsi incestuosi e tabù inibenti. Chi vuole e deve uccidere il padre agli occhi del mondo esterno non è Berg ma il suo doppio, quella parte del suo io che accetta il represso e si ribella alla figura del padre e a tutta la società.

La contraddizione interiore da cui si rivela scisso il personaggio impronta di sé tutto il testo imponendosi, nella forma del contenuto, nella dimensione dell'allucinazione in una confusione di voci e accadimenti, di stasi e frenetica angoscia, di passato e presente, di fantasia e sordida realtà. La narrazione si sviluppa su due piani, il realistico-naturalistico e il simbolico-onirico, che nel loro continuo contrappunto riproducono il disegno di una spirale discendente, di follia.

Il ritorno del represso formale si accompagna ad un formidabile ritorno del represso al livello della materia del contenuto, che è ideologico non solo perché di un certo carattere — sessuale — ma anche perché per-

seguito in ogni modo e vissuto come qualcosa di lecito, in aperto contrasto con la repressione relativa:

The tragic sense of destiny is inherent in every man; but I defy fate, I alone am responsible for every action, every scene, in my nothingness I will create the idea, I shall see what I have imagined, and from that alone will spring my entire actions⁷.

Ma il represso non va oltre la sfera della coscienza individuale e si risolve in una fatalistica anche se rabbiosa accettazione di quanto accade nel mondo:

Of course that's what is always so unforgivable, the fact that everything will go on with or without my existence (p. 57).

È tale l'impatto del desiderio edipico contro il muro delle istanze repressive da coinvolgere tutta la coscienza in una continua lacerazione interiore che importa di sé tutto il testo. Il ritorno del represso determina uno sconvolgimento della razionalità repressiva, un senso di confusione e di incertezza che giunge sino alla più completa sovrapposizione del piano della realtà e del piano dell'immaginazione:

If I could trace a single line below the surface of my assumptions, would there come a point when clarity supersedes the chaos of what has been? (p. 27).

Il conflitto tra essere e dover essere, tra la percezione di un mondo esterno ostile e ciò che Berg sente dentro di sé, tutte le sue fantasie, allucinazioni, tutti i suoi tormenti interiori conferiscono al romanzo un'atmosfera di crescente irrealità e di incubo. Lentamente tutti i suoi dubbi, le sue incertezze, i suoi contorti processi mentali vanno come espandendosi all'esterno in un susseguirsi di visioni e di eventi in apparenza assurdi e incomprensibili. Tutto viene reso attraverso gli occhi del protagonista così

⁷ A. Quin, *Berg*, London, Quartet Books, 1977, p. 27. D'ora in poi le pagine relative alle citazioni saranno indicate fra parentesi accanto alle citazioni stesse.

che quanto lo circonda acquista dimensioni a tratti deformi, scisse come la sua coscienza.

Realtà e immaginazione si confondono di continuo e Berg, e il lettore con lui, non sa distinguere più fra i due piani. Lentamente la narrazione va infittendosi di elementi simbolici, di situazioni inspiegabili, ambigue, e sempre più si avverte la sensazione di scivolare inesorabilmente nel magma coloso di un incubo da cui sembra impossibile emergere.

L'alternanza tra i due piani della scrittura — il piano naturalistico e il piano simbolico-onirico — è data a volte da improvvisi mutamenti di tono nel linguaggio: A. Quin si serve sia della componente naturalistico-realistica, nella sintassi e nell'impiego dei vocaboli della realtà, sia di quella lirico-simbolica. Il procedimento stilistico rispecchia inoltre la situazione degli altri personaggi che circondano Berg: sospesi tra la sfera della realtà e la sfera simbolica, essi svaniscono nell'astrattezza.

Gli avvenimenti si succedono meccanicamente, inevitabilmente, secondo quell'esigenza di necessità che è tipica dello stato di allucinazione del sogno⁸, senza alcun accenno di incoerenza e contraddizione; i particolari sono precisi e irrefutabili pur nella loro stessa arbitrarietà.

La narrazione si sviluppa in senso plastico, le parole acquistano rilievo pittorico e danno luogo ad immagini vivide, che hanno qualcosa della pittura astratta in cui linee e curve si confondono e danno origine a figure multiformi e cangianti:

⁸ Riguardo alla formazione onirica Freud parla specificamente di « psicosi allucinatoria del desiderio »: « Il compimento del processo onirico consiste nel fatto che il contenuto di pensiero — regressivamente trasformato e rielaborato in una fantasia di desiderio — diventa cosciente sotto forma di percezione sensoriale, subendo quella elaborazione secondaria alla quale è soggetto ogni contenuto percettivo. Noi asseriamo che il desiderio onirico viene 'allucinato', e, in quanto allucinazione, trova il modo per credere alla realtà del proprio appagamento » (S. Freud, *Metapsicologia*, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 117-118).

Window blurred by out of season spray. Above the sea, overlooking the town, a body rolls upon a creaking bed: fish without fins, flat-headed, white-scaled, bound by a corridor room — dimensions rarely touched by the sun — Alistair Berg, hair-restorer, curled webbed toes, strung between heart and clock, nibbles in the half light, and laughter from the dance hall opposite (p. 1).

Il fluire continuo di ricordi e di pensieri si confonde con quanto di reale ha luogo, in un turbinio di immagini, di colori, di suoni. Vi è un costante movimento dall'interno all'esterno della coscienza di Berg; espressioni ellittiche, movimenti improvvisi contribuiscono a creare una sovrapposizione tra mondo interiore e mondo oggettivo. Questo aspetto si fa particolarmente evidente nei momenti in cui Berg elabora delle fantasie a occhi aperti che si inseriscono improvvisamente nel corso degli eventi e il tempo soggettivo sostituisce del tutto quello oggettivo. È solo a termine delle innumerevoli fantasie di assassinio del padre che si riesce a individuare la sostituzione, poiché l'autrice ha cancellato il passaggio da una dimensione temporale ad un'altra. Anche l'uso del discorso indiretto libero contribuisce a creare la sovrapposizione tra la dimensione soggettiva e quella oggettiva, poiché consente di rendere l'obliterazione di una realtà generalmente riconoscibile come obiettiva data l'intensità dei sentimenti del protagonista: la realtà non può che presentarsi con forti connotazioni soggettive.

Se tutta la letteratura può essere considerata come un linguaggio in qualche modo tributario dell'inconscio, un'opera che, come *Berg*, per il suo spessore simbolico richiama direttamente il sogno, richiede in modo particolare un'indagine tesa ad individuare quelle tecniche di trasformazione che Freud mette in evidenza ne *L'interpretazione dei sogni* e ne *Il motto di spirito*.

La formazione onirica è il risultato di tre operazioni fondamentali — condensazione, regressione, spostamento — che sottopongono il materiale dei pensieri onirici ad

un'operazione singolarissima⁹. Il contenuto di pensiero viene cioè trasformato in immagini prevalentemente visive, viene condensato in strutture composite e posto in modo tale da dar rilievo a quanto vi è di più marginale e inoffensivo, in modo da fornire rappresentazioni il più possibile lontane dal pensiero originario, capaci di passare al vaglio della censura dell'io cosciente¹⁰.

Berg si presenta come la drammatizzazione esplicita di quelle strategie di mascheramento di quei contenuti che, non conformi all'ordine costituito, pure premono per avere espressione e danno luogo ad un incalzante succedersi di atti simbolici. Proprio in quanto il punto di vista della narrazione è posto in maniera continua nel protagonista, tutto assume l'aspetto di una proiezione della sua mente e gli avvenimenti e gli altri personaggi appaiono come sovrapposti, condensati, come in definitiva elementi di un sogno. E proprio come in un sogno *Berg* non manifesta mai in modo esplicito la sua violenza, ma ricorre a tutta una serie di atti sostitutivi che sono solo allusioni a quanto in realtà sente urgere dentro di sé.

A man called Berg, who changed his name to Greb, came to a seaside town intending to kill his father...

Da questa frase che introduce la narrazione e che ne costituisce al tempo stesso l'essenza e la trama, diparte la catena dei tentativi simbolici di uccisione del padre compiuti da *Berg*. Tutta la narrazione viene a costituirsi come un complesso di fili che hanno una sola origine:

⁹ A. Serpieri in *Retorica e immaginario*, cit., individua « i modi della latenza testuale » nella « sovradeterminazione », nello « spostamento » e nella « reticenza »: « Condensazione e spostamento interagiscono nel lavoro letterario non meno che nel lavoro onirico, anche se in maniera diversa [...] I 'punti nodali', o connettori isotopici, dove si dà una convergenza e un ingorgo di percorsi semantici, e i vari gradi di focalizzazione obliqua e di spostamento di enfasi [...] spalancano nel testo letterario le quinte dell'immaginario [...] » (p. 24).

¹⁰ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 1970, cap. VI.

il desiderio di liberarsi della figura del padre e della sua legge. Più volte quindi, e in forme diverse, si presenta la stessa situazione, proprio come avviene nei sogni i cui elementi « sono determinati mille volte dai pensieri del sogno, ma i singoli pensieri sono rappresentati nel sogno da molti elementi. Sentieri associativi conducono da un elemento del sogno a parecchi pensieri del sogno e da un pensiero del sogno a parecchi elementi del sogno... »¹¹.

Le istanze repressive sono così forti da impedire la chiara manifestazione del represso e da consentire solo l'adozione di atti sostitutivi. Di volta in volta Berg colpisce il padre solo indirettamente, solo attraverso ciò che a quest'ultimo è più caro; la seduzione di Judith, la finta uccisione del pappagallo, l' 'assassinio' del pupazzo da ventriloquo sono tutte azioni simboliche, travestimenti del suo reale intento di parricidio.

Insieme alla tecnica di spostamento si rende palese sempre anche quella di condensazione: ciascuno di tali eventi e di tali personaggi è un simbolo, un'immagine composita dai significati molteplici.

Il tentativo di sedurre Judith, amante del padre, è un chiaro esempio di sostituzione; l'adozione di una figura surrogata che sostituisca quella della madre, è ammissibile in quanto nella donna si sommano almeno due elementi: ella è cioè posta a rappresentare sia il materno che il sessuale. La sua figura si confonde costantemente con quella della madre, la voce della quale costituisce il filo conduttore di tutto il gioco di associazioni e anticipazioni. Ma persino la madre simbolica è inaccessibile perché il padre ancora vive e Berg è costretto a procedere alla sua disperata ricerca.

Il pupazzo da ventriloquo si presenta come un surrogato più vicino alla figura paterna: Berg lo 'uccide' ed è allora in modo particolare che realtà e sogno si sovrappongono completamente dando luogo alla sequenza angosciante e allucinante di un incubo ad occhi aperti:

¹¹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 253.

He looked round: the old man once more draped over the banisters. He picked him up. How light he seemed, incredibly so. But this time once in his room definitely this time it would be accomplished (pp. 73-74).

Solo a tratti la sovrapposizione tra i due piani va scemando, solo a tratti Berg dubita che tutto sia solo un incubo:

Perhaps all has been a dream — the climbing over the roof and everything. Looking back, he wondered how in fact he had managed scaling such a high wall, or even jumped from such a height. When the beginning, where the end? (p. 113).

Lo stato di allucinazione si fa imperante nel momento in cui il tempo soggettivo sostituisce quello oggettivo, ogni volta cioè che Berg cerca di mettere in atto il suo proposito di assassinio e ricorre a strategie di sostituzione. Uno dopo l'altro tali atti disegnano lentamente e inesorabilmente la sua follia.

Una delle caratteristiche della costruzione onirica è che essa non ha i mezzi per esprimere la relazione di una contraddizione, di un contrario. Se in un primo tempo l'immagine del pupazzo, in virtù di uno spostamento, si era presentata 'come se' fosse stata quella del padre, in seguito le due figure tendono a separarsi ma non si pongono per questo in contraddizione. « L'alternativa 'o... o' » — scrive Freud — « non può essere espressa nei sogni in alcun modo. Entrambe le alternative sono inserite nel testo del sogno come se fossero ugualmente valide »¹².

Nello stesso senso di ricerca di sostituti si inserisce l'identificazione, da parte di Berg, dell'uomo con la cicatrice come suo padre. Il mare gli restituisce il corpo dell'uomo dal viso sfregiato: questa volta è un vero essere umano che egli prende come sostituto del padre, un uomo realmente morto:

¹² S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 277.

At last the newspaper item appeared... A man's body... has been found washed up on the beach on the west side of the pier. So far he has not been identified... What did you say his name was, Berg?... well I'm sorry if he's your father, we'll soon see, except of course he's a bit unidentifiable... Is there anything you can go by, any marks, scars or anything like that? A scar you say, running from his left ear to the jaw, a deep one? (p. 162).

Uno dei luoghi principali del testo che ne racchiude anche tutti i motivi è dato dalla scena del travestimento di Berg, caratterizzata da toni incestuosi, etero ed omosessuali. Nella condensazione di significati il complesso edipico è reso in prospettive diverse, e in più, ancora una volta, dalla particolare combinazione degli elementi derivano degli spostamenti. Berg può non sentirsi colpevole: egli è solo la vittima dell'aggressione del padre. Dopo aver nascosto quello che crede il cadavere del genitore, è preso dal terrore di essere scoperto e decide di travestirsi usando dei vecchi abiti di Judith. Mentre è intento a truccarsi nella stanza della donna è sorpreso dal padre che lo fa oggetto di attenzioni sessuali:

Berg felt his arms caught, the bare flesh between elbow and the sleeve of the jumper caught... My love come here, take those things off... Fingers running up his legs, further and yet further up. This is how it had been, with Edith, with Judith, how they must have revelled in it, giggling, panting, helping the old man's hands, opening their thighs, unsnapping their suspenders, arching their backs, opening up everything, wide — wider (pp. 118-119).

Berg, travestito da Judith, surrogato della madre, giace col padre e si libera così temporaneamente della barriera che lo separa idealmente dalla madre condensando tre figure in una. Lo svolgersi dell'azione comporta inevitabilmente un giudizio indiretto su entrambi i genitori: la madre, la cui presenza permea l'intera narrazione, è crudamente e selvaggiamente messa in ridicolo negli abiti dell'amante; il padre è ingannato e indotto a dubitare della propria sanità mentale nel momento in cui viene a conoscenza del sesso della persona che credeva Judith.

Nonostante l'identificazione di Berg con la madre attraverso il suo travestimento, il desiderio di assassinio permane poichè egli è pur sempre il figlio, e tale desiderio si esplica attraverso la rivelazione del proprio sesso al padre:

Lead him on, lead him right there, produce it in his face, in his ear, in his eye, let him have it, so he'll remember to the day he dies. A flowerless stalk waving in the wind — a frog leaping — and in one bound there over the old man's stained waistcoat, now away. Looking down Berg saw his father roll over the bed, the whites of his eyes, legs in the air, then sideways, on to the floor, now motionless (p. 119).

Sebbene Berg indirizzi i suoi tentativi simbolici di assassinio essenzialmente contro il padre, esiste nel gioco di allusioni e simmetrie su cui si fonda la narrazione, un evento che denuncia un moto di rabbia e di violenza anche nei confronti della madre: lo scoppio di violenza contro un gatto, che poi si scopre essere di Judith. Ma la donna non accusa Berg della morte dell'animale quasi a sottolineare che nessun oltraggio può mai liberarlo dalla sicurezza oppressiva dell'amore materno.

Racchiuso tra i due termini dell'arrivo di Berg nella città di mare ove alloggia il padre con la sua donna, e quello dell'agghiacciante finale con il padre, ancora vivo, nella stanza attigua, il romanzo è la storia della ricerca di liberazione dalla legge del Padre, ma anche la descrizione di un fallimento; la fuga dal mondo del padre si tramuta in un rifugiarsi in quello castrante e frustrante della madre.

Si delinea tragicamente una situazione di immobilismo poichè Berg non solo non riesce a scrollarsi di dosso il peso della repressione ma neanche a comprendere di questa la reale portata. Tutto quello che ha compiuto o ha creduto di compiere, non è stato forse altro che un'illusione.

3. *THREE*: LA PAROLA E L'ASSENZA

La traduzione della lingua delle cose in quella dell'uomo non è solo traduzione del muto nel sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome.

W. Benjamin, *Angelus Novus*

Una giovane donna è scomparsa in mare, nessuno saprà mai se si tratta di un suicidio o di un tragico incidente. Ruth e Leon, la coppia nella cui casa la ragazza ha vissuto negli ultimi tempi, frugando, spiando negli oggetti che restano, cercano di far luce nel mistero della sua vita. Colpiti dall'improvvisa assenza, ascoltano i nastri registrati e leggono i diari della ragazza e in tal modo non solo scoprono una persona del tutto diversa dalla gioviale e allegra compagna che credevano di conoscere ma, soprattutto, sono costretti a piegare su se stessi e a riesaminare le proprie esistenze e il rapporto che li unisce. I due si trovano improvvisamente proiettati in un mondo sconosciuto, di fronte a quella parte del proprio essere che hanno sempre rifiutato e sacrificato, vittime essi stessi, di un mondo sterile e assurdo.

Fin dall'inizio un senso di immobilità ferma le figure di questo romanzo in una luce livida, in una sospensione atemporale. Quando la storia ha inizio, quando Ruth e Leon cominciano a ricordare l'amica e ad interrogarsi attoniti sulla sua scomparsa, tutto sembra avere già avuto in qualche modo termine. La ragazza (che non è mai chiamata per nome) è già scomparsa ma continua in certo modo a vivere attraverso i suoi scritti e le sue registrazioni. La sua storia è già avvenuta, ella è solo un'assenza ma, ciò nonostante o forse grazie a ciò, il suo mondo è quanto mai vivo e capace di coinvolgere gli 'altri' nella sua dimensione. È l'assenza l'elemento fondamentale del romanzo, assenza che è morte della ragazza e separatezza di Ruth e Leon.

La contraddizione di fondo repressione-represso è ritagliata, nella forma del contenuto di *Three*, prima di tutto in una dimensione fisica: il ritorno del represso si

riverbera sugli altri personaggi nei soli segni loro accessibili, quelli fisici della morte; da questo elemento diparte un movimento di riflessione su dei contenuti che non hanno mai avuto espressione.

La morte si oppone ai desideri proibiti, l'autorità alla trasgressione, il silenzio alla parola: intorno a queste coordinate di base ruota tutta la narrazione.

Nei romanzi di A. Quin le figure narrate sono come di vetro, si lasciano attraversare dallo sguardo pur restando fundamentalmente inafferrabili. I rapporti che intercorrono tra i personaggi alludono alle dinamiche più profonde che intercorrono tra gli individui.

In *Three* il confronto tra i personaggi disegna lentamente l'opposizione di due mondi: uno, quello di Ruth e Leon, rigido eppure così fragile, così palesemente in disgregazione, ancorato a vuoti riti formali; l'altro, quello che emerge dalle riflessioni e dalle fantasie della ragazza, informe, angosciato, in lotta con i fantasmi dell'infanzia e alla disperata ricerca di un'identità.

La grande opposizione che scandisce anche la successione delle parti del testo è quindi quella — di ordine istituzionale — tra autorità e trasgressione. L'alternanza di sezioni dedicate a Ruth e Leon e di sezioni dedicate alla pagina di diario e alle registrazioni della ragazza, delineano un continuo gioco di prospettive; di volta in volta a prevalere è il punto di vista dei due o della ragazza in un interessante intreccio di valutazioni ideologiche. I moduli di scrittura variano a sottolineare anche stilisticamente la fondamentale diversità fra i due mondi, quello dell'incomunicabilità e quello in cui domina sovrano il represso. Nelle sezioni dedicate a Ruth e Leon la narrazione è quanto più possibile oggettiva vietandosi di penetrare nelle coscienze, in quelle dedicate al fluire dei pensieri dell'amico il discorso si fa completamente soggettivo, acquista un impianto lirico e suggerisce mediante simboli e immagini una molteplicità di livelli di significato.

L'opposizione autorità-trasgressione sembra dapprima risolversi a vantaggio del primo termine grazie al

fatto stesso dell'assenza del personaggio portatore di istanze sovversive, ma nel corso della narrazione si constata che, ciò nonostante, il conflitto propende per quei contenuti socialmente proibiti che inducono la coppia a mettere in discussione le proprie certezze e i propri ruoli. La morte non riesce ad annullare la complicità emotiva che il testo propone. La storia di due individui alle prese con il mistero di una morte viene così ad assumere la dimensione simbolica del represso che emerge, per un breve tempo si fa parola riuscendo a scalfire la razionalità repressiva.

Il personaggio della giovane donna è portatore di un'istanza disperatamente sovversiva non solo in quanto teso ad una sessualità senza inibizione alcuna, né perché tutti i suoi discorsi e le sue riflessioni si inscrivono sempre in una cornice edipica, ma perché i suoi desideri e le sue tensioni sono assoluti e gratuiti. È vivo in lei un atteggiamento implicito di rifiuto di subordinare l' 'eros' a mete sublimite, rifiuto che, in ultima analisi, si traduce nella morte.

Il fluire ora frammentato ora più articolato dei suoi pensieri spiega lentamente le coordinate di un mondo che è fatto di sensi e di corpo, di momenti di estremo abbandono fisico:

Back to front. Kneeling. Like dogs. He said. Arms stretched out, bodies arched, more submission demanded... I want to funk you on stairways, in telephone booths, in public places. Tie you up, and let them all see you, fuck you, do what they will, and whip you, lick you, and fuck you again¹³.

È una profonda comunione con l'universo, quasi un ritorno ad una situazione infantile di inscindibile unità tra sé e il mondo.

Il suo desiderio non conosce limiti, la sua 'perversione' esprime una ribellione al soggiogamento dell' 'eros' da parte dell' ordine della procreazione e alle istituzioni

¹³ A. Quin, *Three*, London, Calder and Boyars, 1966, p. 71.

che quest'ordine salvaguardano. Ella infatti rifiuta di far nascere il bambino che attende nonostante le pressanti motivazioni degli psichiatri:

... the faces of the psychiatrists... while I spun, enlarged on childhood, love-life, why I didn't believe in having the baby adopted... They seemed to gain almost a perverse satisfaction from enquiring how many men I had in fact slept with... But how convey the utter sense of relief of having my body back again related to the mind that functioned in freedom divorced from the computer system they had set up (p. 73).

Si ribella alla religione, alla famiglia, a qualsiasi tipo di istituzione che contribuisca a violentare, opprimere, reprimere.

I ricordi d'infanzia si concentrano sugli anni della scuola in un collegio di suore:

... the convent. The sun evaded
chapel windows. Filtered. Over statues.
Saintly
faces
slyly accepted demoniac metamorphosis...
Locusts. Hiding in the nuns' habits...
... The reverend Mother. A monkey...
The Angelus. The lavatory. Refuge for comics. Pornography.
A love letter. Betrayal
crumpled
behind gym tunic (pp. 34-36)

In altri casi si focalizzano sulle figure familiari, il padre assente e la madre scialba e dimessa:

... I always believe that no matter what happens it is for the best... She'd say... And walk two streets away if tea was tuppence cheaper there (p. 100).

La ribellione è apertamente formulata e il represso domina nella coscienza ma la contraddizione con la repressione non cessa per questo di esistere; è spostata all'esterno e chiama in causa altri soggetti in quanto rappresentanti della società contro cui il represso individuale si afferma.

Ne è indice il movimento di attrazione-repulsione che la ragazza manifesta sempre nei confronti di Ruth e Leon:

Pursued by a compulsion to jeopardise such a bourgeois stronghold. So often scorned before, but soon understood, almost succumbed to: an ambiguous luxury, with them an inherent instinct (p. 61).

Costantemente i due sono per lei il punto di riferimento di ogni discorso, li scruta distaccata e comprende quanto essi siano in realtà soli ed alienati. Di fronte al loro universo di fragile e squallida sicurezza, il senso di confusione e di incertezza, determinato dall'emergere di istanze represses, si fa certezza:

Feeling-feelings? What would it mean to them what has been will be?... My certainty shall be their confusion (p. 53).

Dal canto suo ella fa di tutto perché i propri sentimenti non trapelino, il represso è consapevolmente celato:

A time ago I was more vulnerable to my own reactions, responses, taking into account only what others might say... But after a series of mime lessons, with masks, I realised how much can be interpreted by mere movement. How easy it is to camouflage with a flux of innuendoes (p. 62).

Il termine « mask » ritorna più volte nel corso della narrazione e sembra porsi come il simbolo concreto dell'oblio, del silenzio imposto in maniera consapevole su quei contenuti che gli altri non possono accettare. Il silenzio non è silenzio della memoria e della sopravvivenza del ricordo di qualcosa di scandaloso, ma è solo maschera, schermo fra l'io e l'esterno.

I giochi con le maschere che vedono in particolare sintonia i tre personaggi, si possono leggere, in questa prospettiva, come momenti sintetizzanti il loro rapporto, il relazionarsi del represso con la repressione che è di non manifestazione esplicita:

[18]

A plan devised. For their amusement. With masks.
Situation
insoluble...
Grimaces
behind
expressionless faces.
Gestures. Attempt communication...
Chameleons in company (p. 21).

Nei discorsi di Ruth e Leon e nelle note della ragazza più volte si accenna a questi spettacoli con maschere sempre diverse, nati per gioco ma da ciascuno di loro caricati di implicazioni complesse:

At my suggestion L made a platform... We both write little scenarios, which R half-heartedly joins in. We improvise as we go along. My favourite one with the masks is just the three of us, two reject one, or one rejects two, or all three reject each other, or equally accept (p. 66).

È particolarmente a proposito di queste rappresentazioni che sono più evidenti le reazioni dei tre personaggi. Esse rafforzano l'idea secondo la quale sono le due figure femminili a costituire i poli fondamentali della contraddizione di fondo del romanzo; dall'una all'altra corre il sistema di opposizione del testo, mentre Leon sembra porsi in una posizione mediana, prigioniero sì del proprio mondo, ma sensibile in qualche modo ai richiami di quanto è al di là di questo, al mondo del represso.

La contraddizione di base trova anche un'espressione di ordine verbale come conflitto latente tra silenzio e parola, conflitto che è risolto in favore del primo termine. Con l'ascolto dei nastri e la lettura dei diari da parte di Ruth e Leon il silenzio è infranto e il represso ha modo di aprirsi un varco e gettare la sua luce intensa e accicante sul mondo esterno coinvolgendo gli altri. Ma solo per breve tempo è la parola a dominare poiché i due sono in realtà incapaci di comunicare, incapaci di liberarsi dal giogo della repressione. La ragazza cela volutamente quanto sente urgere dentro di sé poiché desolatamente rassegnata al fatto che il mondo continui a seguire i per-

[19]

corsi di sempre. In Ruth e in Leon vi è un analogo senso di fatalismo ma senza che il represso si sia affermato nelle loro coscienze: la voce della repressione introiettata è così forte da annullare quasi gli effetti dirompenti del ritorno del represso. Essi in realtà non si conoscono, si percepiscono come fantasmi attraverso la cortina del senso di colpa da cui sono presi, ciascuno fonda sull'altro il senso della propria falsa identità, sono gli esponenti di una società di individui alienati dal proprio io.

La scrittura lenta e cadenzata sottolinea il fluire quotidiano delle loro esistenze interrotto a volte solo da brutali scene di sesso che introducono una nota stridente di violenza e che sono descritte in modo da rendere tutta la brutalità e sterilità di un universo nel quale l' 'eros' è stato canalizzato nel mero possesso carnale. Pur riproponendo quindi nel loro rapporto le dinamiche dei ruoli propri della società borghese — alla violenza e imposizione del sesso da parte di Leon corrisponde la passività e la tensione alla procreazione da parte di Ruth — sono in quest'ottica entrambi vittime di un sistema oppressivo e inibente.

Alla sessualità 'perversa' della ragazza si contrappone la sessualità alienata della coppia; ai moti di ribellione della prima, la vita formale e minata da un malessere di fondo della seconda. Leon come personaggio maschile è il rappresentante di un sistema sessualmente oppressivo ma, per un altro verso, è egli stesso una vittima: della violenza dell'assurdo gioco della guerra combattuta nel nome di alti ideali di eguaglianza, e poi di una vita vuota e meccanica. Ma dei due è Ruth a manifestarsi più decisamente legata al proprio universo chiuso e perbenista e a condannare quindi con maggior vigore gli atteggiamenti della ragazza o, anche, del marito. Non è un caso che sia sempre un argomento di carattere sessuale a provocare le reazioni di rifiuto più nette:

You know something Leon I saw her dancing once with one of them on the beach... I thought she looked obscene really the way her legs spread out... I've never seen anything look so unnatural quite revolting... (p. 44).

Ruth e Leon dopo aver letto i diari e aver ascoltato le registrazioni dell'amica devono ammettere di aver scoperto una persona a loro del tutto sconosciuta, e allo stesso tempo sono costretti a riflettere sulla propria immagine agli occhi di lei. Come specchi a confronto, l'immagine di ogni personaggio prende forma dalle parole dell'altro. Ruth e Leon rifiutano di riconoscersi nelle figure che prendono corpo dalle riflessioni della ragazza, ma la manifestazione del represso non può non determinare in loro uno sconvolgimento.

Sono indotti a riesaminare il senso delle loro esistenze e ciò che li tiene uniti, e nella sterilità e incomunicabilità sono costretti a ricorrere a delle mediazioni; ancora una volta la parola è mediata da un nastro registrato e da un diario. E come hanno saputo dell'amica scomparsa, così ora fanno l'uno dell'altro, nell'assenza che non è in questo caso morte ma separatezza. Al livello fisico l'opposizione è, ancora una volta, tra contenuti proibiti e assenza.

In quanto Ruth scrive emerge la consapevolezza dello squallore della propria vita rigida e sicura, e un senso di desolata rassegnazione:

This much I know. He is concerned only with achieving his own orgasm and I refuse absolutely to be exploited in that way... That I was passive too passive I realise he made me so... At least everything here around us has substance gives security... The toleration politeness that brings a basic relationship a certain smoothness in day to day living. But never laughter... even she had that... (p. 124).

Emerge il sospetto che la perdita di sicurezza e di identità possa avere avuto origine proprio grazie all'ingresso della ragazza nel suo mondo ordinato e tranquillo. Al movimento di attrazione che, nonostante tutto, spingeva la ragazza verso i due, corrisponde in Ruth la consapevolezza della propria tensione nei confronti dell'amica. Ma la voce della repressione è così forte da annullare ogni movimento ulteriore nel senso dell'accettazione del represso.

L'immobilità raggiunta definitivamente dalla ragazza nella morte, trova, nelle parole di Ruth, una nuova proposizione:

Now there are the nights of self-pity, wishing in a way he would leave. That I could go, but the effort. Effort. And we remain... Waiting for his next move. An element of restraint is necessary, knowing there is at least a sense of power in such passiveness. And perhaps tomorrow (p. 125).

Anche per Leon l'incontro col represso determina uno sconvolgimento, l'irruzione dell'incertezza. Emerge la consapevolezza della sua vita sdoppiata, divisa fra un passato in cui ha creduto in un mondo migliore e in nome di questo ideale ha subito la violenza della guerra, e un presente vissuto in perfetta rispondenza al proprio ruolo. Il disagio non si articola in un'aperta ribellione ma solo nella manifestazione di un senso di rancore nei confronti della moglie:

That I've been in a trance no doubt. Confronted by an existence I can no longer believe in. But who can say there's any definition in what has been?... A change was admittedly known. But recognised only by myself... still no one notices. Least of all those living the most close to you (pp. 120-122).

La contraddizione tra silenzio e parola viene a risolversi definitivamente a favore del silenzio in Ruth e in Leon: ciascuno resta chiuso in se stesso incapace di trovare una forma di confronto. Il discorso articolato è servito solo a dare l'illusione della parola-comunicazione. Leon non riesce a far altro che costringere la moglie ad un rude rapporto sessuale, dopo il quale ciascuno resta immobile e assente. L'opposizione di ordine fisico si impone ancora una volta e trova un'eco nella notizia di morte che Leon legge sul giornale:

The unclothed body of an unidentified young woman, with stab wounds... was found yesterday by a lake near the Sugarloaf mountain. A blood-stained angler's knife was also found (p. 131).

L'ambiguità diviene più rilevante ma paradossalmente cessa di essere proprio nel momento in cui giunge al suo culmine, poiché i termini che la definiscono si annullano e si confrontano in un'unica dimensione: la morte si libera così dai dati contingenti della storia narrata e assurge a elemento universale.

MARLOW E IL 'TRAMONTO'
DELLA CIVILTÀ OCCIDENTALE
IN *HEART OF DARKNESS* DI J. CONRAD

di

Daniela Cuccurullo

« It is his extremity that I seem to have lived through. True, he had made that last stride, he had stepped over the edge, while I had been permitted to draw back my hesitating foot »¹. Così riflette, poco dopo la morte di Kurtz, il narratore di *Heart of Darkness*². Il viaggio nel cuore delle tenebre spinge l'uomo ai limiti estremi della conoscenza: è un viaggio che rischia di essere senza ritorno³ di fronte a cui Marlow recalcitra. La circolarità,

¹ J. Conrad, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 101. Tutte le citazioni di *Heart of Darkness* sono tratte da questa edizione.

² Una « narrazione in prima persona da parte di terzi ». Così Conrad definisce il suo metodo narrativo (18 luglio 1900, lettera a William Blackwood; in G. Jean Aubry (ed.), *J. Conrad. Life and Letters*, London, W. Heinemann, 1927) che, dopo la fase sperimentale di *Youth* e *Heart of Darkness*, raggiunge il suo pieno sviluppo in *Lord Jim*.

Le funzioni primarie del narratore di *Heart of Darkness* sono quelle del raccontare l'esperienza di Marlow e di essere nello stesso tempo un ascoltatore perfetto. Attraverso la sua reazione al racconto, il narratore-narratario dimostra la natura evocativa della storia, permettendo al racconto di Conrad di sviluppare ulteriormente il materiale latente nella storia di Marlow. Il primo narratore vive l'esperienza della realtà africana da una posizione esterna, ma non estranea, ed è quindi in grado di fornirne una riduzione. Egli può cogliere il significato che avvolge il racconto di Marlow e, a sua volta, fornire al lettore gli strumenti per decodificare il suo messaggio, che è poi quello di Conrad.

³ « Un viaggio con ritorno », C. Pagetti definisce l'esperienza di Marlow nel suo *Conrad*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 16.

che è anche totalità, della sua esperienza iniziatica (viaggio-iniziazione-ritorno), lo riconduce, attraverso il cuore delle tenebre, nel 'cuore della luce' della civiltà occidentale. La missione di Marlow è dunque completa; incompleta, invece, la missione di Kurtz. La rinuncia a seguirlo nell'abisso infernale (« I did not go to join Kurtz there and then »⁴) e la possibilità di 'sbirciare' oltre la soglia senza oltrepassarla⁵ sono gli elementi essenziali che fanno di Marlow — che qui e altrove è narratore nel macrotesto conradiano — il protagonista di questo racconto.

Una lettura attenta e puntuale del testo ne rivela la costruzione secondo le leggi particolari del linguaggio onirico⁶ sia nella sovrapposizione dei piani temporali,

⁴ P. 100.

⁵ « ... I had peeped over the edge... » (p. 101).

⁶ « *L'interpretazione dei sogni* è in realtà la via regia per la conoscenza dell'inconscio... ». Con queste parole Freud definiva, nell'autunno del 1909, la ricerca fondamentale del suo libro sui sogni (*L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1973, p. 8) sottolineando, implicitamente, che la motivazione e il contenuto onirici derivano dall'inconscio ed è per questo che, attraverso le manifestazioni della vita onirica, gli aspetti occulti dell'uomo possono essere esplorati. Il richiamo alla sensazione di sogno provata da Marlow nella rievocazione delle sue esperienze nel continente africano (« ... the dream-sensation that pervaded all my days at that time », p. 59) si ricollegerebbe quindi all'esigenza di un espediente valido perché si verifichi la comunicazione del messaggio. In seguito alla manifestazione onirica (secondo la teoria psicoanalitica il sogno ha due contenuti: quello manifesto, o cosciente, e quello latente, o inconscio) si determina la possibilità di osservare il contenuto manifesto dell'esperienza di Marlow e, di conseguenza, la possibilità di scoprirne il significato latente. Si tratta in effetti di una separazione da ciò che precedentemente si considerava parte di se stessi, ossia di una oggettivazione di elementi già sperimentati soggettivamente. L'intervento del narratore si rende allora necessario perché egli è colui che presenta dall'esterno ciò che Marlow accetta inconsciamente come vero. In tal modo viene offerta agli ascoltatori/lettori la possibilità di 'vedere' più dello stesso Marlow e capire di conseguenza: « ... No, it is impossible, it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence — that which makes its truth, its meaning — its subtle and penetrating

mediata dalla dimensione incantatoria del discorso⁷ che propone una serie di eventi, reali o immaginari, di im-

essence. It is impossible. We live, as we dream — alone... Of course in this you fellows see more than I could then. You see me whom you know... » (p. 39). È evidente in questo passo la difficoltà provata da Marlow nel dover comunicare il contenuto latente di un'esperienza che si rivela, per la sua stessa natura, inesprimibile. Eppure la soluzione da lui adottata (in certo modo assimilabile all'esperienza onirica) facilita la comunicazione e la comprensione dell' 'ignoto', perché esse si attuano attraverso la mediazione di una familiarità personale che gli ascoltatori hanno con Marlow (« you see me whom you know ») il quale ha esplorato quel territorio più profondamente. Marlow, impossibilitato ad esprimere l'inesprimibile, è capace di esprimere la sua inesprimibilità. I suoi ascoltatori, per quanto non sperimentino la sensazione di vita che Marlow ha provato nel cuore di tenebre, comprendono ciò che è accaduto a lui.

Una seconda giustificazione della soluzione adottata può essere riscontrata risalendo alla sensazione descritta da Conrad a Cunninghame Graham in una lettera del 19 gennaio 1900: « I have lost all sense of reality. I look at the fields or sit before the blank sheet of paper, as if I were in a dream » (C. T. Watts (ed.), *J. Conrad's Letters to R.B. Cunninghame Graham*, London, Cambridge U.P., 1968, p. 131). Conrad si lamentava di aver perso ogni senso del reale. Analogamente l'irrealtà del Congo impedisce a Marlow di rendere conto della propria esperienza in modo logico. È infatti evasivo, sente di trovarsi nella sfera della creazione inconscia, in una condizione simile a quella del sogno: « He [Kurtz] was just a word for me. I did not see the man in the name anymore than you do. Do you see him? Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I am trying to tell you a dream, making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream sensation » (p. 39).

La terza, e ultima, giustificazione va ricollegata al tema del conflitto tra le forze istintive (*id*) e il controllo razionale (*super-ego*) imposto dalla società che cerca di reprimerle. Il viaggio onirico è allora un confronto con il lato occulto dell'uomo, opportunamente celato dalla sfera cosciente. Se quindi la dimensione onirica viene utilizzata consapevolmente da Conrad per la sua qualità essenziale, ossia per il suo eludere totalmente la sfera razionale, emergerebbe la sua sfiducia nei poteri della ragione e della società razionalistica. Al termine della sua odissea Marlow si confronta con Kurtz, continente umano enigmatico, nel cuore di una foresta impenetrabile, genio annientato sotto il fardello della terribile verità scoperta in se stesso.

⁷ La dimensione incantatoria è tipica del raccontare di Marlow: « It was not sleep — it seemed unnatural, like a state of trance » (p. 56). Uno stato di ipnosi, una visione onirica, dunque, che elude total-

pressioni vissute dal protagonista⁸, sia nell'impiego continuato del meccanismo di identificazione fra oggetti o fenomeni e personaggi⁹ all'interno della serrata rete as-

mente il controllo razionale e che sancisce l'emersione di una sfera istintiva e emozionale, fornendo, peraltro, un'ulteriore conferma del messaggio di sfiducia nei confronti dei poteri della 'ragione', implicito in *Heart of Darkness*. Di qui la posizione ascetica che Marlow mantiene dall'inizio (« ... he had the pose of a Buddha... », p. 10) alla fine del suo racconto (« Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha », p. 111).

⁸ La sensazione onirica che Marlow sperimenta nei confronti di una realtà da lui paradossalmente definita sempre più 'irreale' (« I have never seen anything so unreal in my life », p. 33) e l'impossibilità di tradurre verbalmente un'esperienza non verbalizzabile, determinano la presenza di voci e di strutture linguistiche che denotano esperienze immaginarie e impressioni sensoriali. È il caso, ad esempio, delle espressioni 'as if' (« This one was almost featureless, as if still in the making, with an aspect of monotonous grimness », p. 19) o 'as though' (« ... it seemed as though the mist itself had screamed... », p. 57) o, ancora più esplicitamente, il ricorso al verbo 'to seem' (è presente ben 78 volte nel testo): « As for me, I seemed to see Kurtz for the first time » (p. 46).

⁹ « And I remember I counfounded the beat of the drum with the beating of my heart... » (p. 93); l'identificazione è anche tra la *wilderness* e 'the savage woman': « the immense wilderness, the colossal body of the fecund and mysterious life seemed to look at her, pensive as though it had been looking at the image of its tenebrous and passionate soul » (p. 87); o tra la *wilderness* e i selvaggi: « Suddenly round the corner of the house a group of men appeared, as though they had come up from the ground... I noticed that the crowd of savages was vanishing without any perceptible movement of retreat, as if the forest that had ejected these beings so suddenly had drawn them in again as the breath is drawn in a long aspiration » (p. 86). Sono presenti nel testo anche alcuni casi di metafore eversive, ossia metafore che sconvolgono il piano della referenzialità: « He [Kurtz] rose, unsteady, long, pale, indistinct, like a vapour exhaled by the earth, and swayed slightly, misty and silent before me... » (p. 96); come anche nel caso dei selvaggi: « they... nodded their horned heads, swayed their scarlat bodies; they shock towards the fierce river demon a bunch of black feathers, a mangy skin with a pendent tail — something that looked like a dried gourd... » (p. 96); l'identificazione più evidente — e anche particolarmente carica semanticamente — trovasi realizzata nell'associazione 'cuore di tenebre'/cuore di Kurtz: « The brown current ran swiftly out of the heart of darkness bearing us down towards the sea with

sociativa di simboli che coerentemente si richiamano e si arricchiscono reciprocamente¹⁰. Tuttavia, la problematica relazione tra il passato e il presente trova proprio nell'accumulazione e nell'accostamento del ricco materiale di reminiscenza il suo profondo significato, la sua possibilità di espressione e la rievocazione permette di interpretare ciò che al momento dell'accadimento non lasciava spazio alla riflessione.

La descrizione retrospettiva della ricerca di Marlow, culminante nell'agone finale, determina la necessità di una considerazione diacronica del personaggio che si propone e si impone di fatto come figura dominante dell'intero sviluppo del romanzo: il suo è un valore in movimento, imprescindibile dal processo di arricchimento, di autoscoperta, di liberazione e di realizzazione personale.

La presenza di alcune costanti simboliche e il ripetersi ossessivo di dicotomie, linguisticamente rese dalla figura retorica dell'ossimoro¹¹, presuppone l'esistenza di un nucleo tematico antinomico intorno al quale si sviluppa tutto il romanzo, intessuto di varianti solidali e di combinazioni determinate, talvolta ipostatizzate in spazi o figure. Una volta terminata l'opera preliminare di indi-

twice the speed of our upward progress; and Kurtz's life was running swiftly too, ebbing, ebbing out of his heart into the sea of inexorable time » (p. 97).

¹⁰ È il caso delle voci *darkness* e *wilderness* di significato analogo o ancora del termine *light*, significante che comanda contemporaneamente due significati oggettivamente opposti (la luce della conoscenza vs la luce della civilizzazione) e assimilandoli in sé li tramuta in unità profonda. In tal caso non si tratta di doppio senso codificato nella lingua, ma di una bipolarità di riferimenti che viene e crearsi 'oscuramente' all'interno del testo.

¹¹ « ... the wilderness struck me as something great and invincible, like evil or truth... » (p. 33); « ... I had been told an angel or a devil was in there » (p. 30); « ... he feared nothing God or devil... » (p. 40); « ... my speech or my silence... » (p. 54); « ... the devil-God of that river... » (p. 68); « He had the power to charm or to frighten rudimentary souls... » (p. 72); « Well, the name was as true as everything else in his life and death » (p. 87); il corsivo è mio.

viduazione delle costanti fondamentali, la riduzione del tessuto testuale, complesso nella sua struttura superficiale, alla sua trama essenziale, permette di riconoscere nella duplicità il leit-motif dominante del racconto. Una duplicità che è specularità, una impellenza della simmetria, dell'uguale che è nello stesso tempo diverso. La ricerca dell'altro, del doppio, insomma¹².

L'evento fondamentale consiste nella costituzione di uno spazio simbolicamente privilegiato all'azione; uno spazio duplice, dunque, in un unico testo, ove allo scenario iniziale, il cuore della luce della civiltà occidentale, Conrad sostituisce il cuore delle tenebre, suo contrario metaforico. Tale duplicità l'autore riflette in ogni elemento del discorso¹³, per cui l'opposizione originaria (Occidente/Africa) si converte nell'antitesi 'linguaggio verbale' vs 'linguaggi non verbali', ulteriore ipostasi del rapporto 'comunicazione verbale' vs 'comunicazione figurale' ambedue presenti in *Heart of Darkness*. Riconoscere l'esistenza di un duplice piano di comunicazione e di resa linguistica significa, in concreto, scoprire un discorso lì dove non se ne sospetta l'esistenza (associazioni involontarie, metafore eversive, impressioni visive, ripetizioni ossessive) e decifrarlo lì dove risulta apparentemente

¹² Il tema del Doppelgänger, tipicamente ottocentesco, affiora spesso nella narrativa conradiana, da Haldin, doppio di Razumov in *Under Western Eyes*, ai due ufficiali napoleonici, l'uno doppio dell'altro, in « The Duel », a Leggatt che il protagonista stesso di *The Secret Sharer* definisce come suo doppio.

Anche il viaggio nel continente africano in *Heart of Darkness* è un viaggio nel cuore degli inferi, all'interno del continente/uomo ove si svela la coscienza del Male, l'esistenza del 'doppio'. Per Mario Domenichelli (*Narciso al buio*, Ravenna, Longo, 1978) « Kurtz, il doppio, è l'eroe sulfureo, fetido e luciferino che, si apprende, 'had taken a high seat amongst the devils of the land', dopo essere stato sottoposto a una sorta di 'devilish initiation' che non è altro che il riconoscimento del corpo demònizzato, di sé come Satana di sé » (p. 54).

¹³ Le due donne che lavorano lana nera, immagine che ricorda le due strane galline nere che avevano propiziato a Fresleven l'accesso al regno dei morti; o ancora il grande fiume descritto dal primo narratore, il Tamigi, che ha come immagine speculare il grande fiume africano.

indecifrabile (il sogno e le forme visionarie). La parola, in quanto tale, comporta un processo di comunicazione volontaria e cosciente tra gli individui; in tutte le altre produzioni linguistiche si rinviene, invece, una comunicazione più spontanea e non di rado involontaria. Dette forme sembrano deprivate di ogni accessibilità isomorfica, c'è infatti il rifiuto di esprimerne la valenza attraverso un'espressione verbale adeguata per cui il lettore di *Heart of Darkness* viene immerso in un universo semantico molto problematico ove il concetto stesso di comunicazione e il suo opposto (la non-comunicazione o comunicazione altra, qui rese attraverso il silenzio, le pause del discorso, il ricorso a voci che denotano l'indicibile secondo il linguaggio convenzionalizzato e, ancora, mediante l'utilizzazione di elementi di natura extra e para-verbale) vengono messi alla prova.

Nel duplice spazio si muovono e agiscono i personaggi conradiani, proiezioni/emanazioni dell'ambiente di cui fanno parte¹⁴; ed è in tale spazio che si muove il personaggio protagonista, Marlow, alla ricerca di Kurtz, suo doppio o compagno segreto¹⁵.

IL PRIMO NARRATORE

La descrizione della dimensione spazio-temporale che apre il racconto permette al primo narratore di esprimere fin dall'inizio in forma concreta il dualismo che è alla

¹⁴ Gli occidentali, emissari della cultura europea, si servono dell'eloquenza e della razionalità per esercitare la loro azione nella *wilderness*, un territorio ove gli indigeni, portatori della 'non-cultura' africana, *parlano* con la gestualità, la sonorità — o non sonorità, il silenzio — con l'espressività che li caratterizza.

¹⁵ Compagno segreto viene appunto definito Leggatt in *The Secret Sharer*, racconto la cui « particolarità », osserva Romana Rutelli (*Il desiderio del diverso*, Napoli, Liguori Editore, 1984, p. 66) « è quella dell'insistenza con cui il protagonista si riferisce a, o definisce, Leggatt il suo 'doppio'. *The other myself, my double, my secret self, my second self* (L'altro me stesso, il mio doppio, il mio io segreto, il mio secondo me stesso) sono espressioni — per citarne solo alcune — la cui recursività martellante è tale da scoraggiarne il computo ».

base del testo e, al tempo stesso, di offrire, metaforicamente, una chiave di lettura immediata della vicenda di Marlow. Il dualismo è qui giocato sulla dicotomia *light vs darkness* che pervade la narrazione: di un città e di un estuario (fatti oggetto a più riprese dell'intervento di commento di vari personaggi)¹⁶ il primo narratore offre, in brevi battute, due connotazioni decisamente contrastanti; la prima si rinvia alla serenità del cielo, cornice idilliaca di vagheggiamenti illusori¹⁷ (« In the offing the sea and the sky were welded together without a joint, and in the luminous space the tanned sails... seemed to stand still... The day was ending in a serenity of still and exquisite brilliance. The water shone pacifically; the sky, without a speck, was a benign immensity of unstained light »¹⁸; la seconda — che vi si contrappone — deriva dall'angosciosa realtà funerea della fase crepuscolare (« The air was dark above Gravesend and farther back still seemed condensed into a mournful gloom, brooding motionless over the biggest, and the greatest town on earth »)¹⁹. Questo alone occiduo che all'inizio appare come mera minaccia di morte, un oscuro presagio (il tocco dell'oscurità che proviene dalla città assedia il sole che brilla sull'estuario), si traduce dopo pochi istanti in un'immagine potente e suggestiva che suggerisce l'avvenuto 'decesso': « And at last... the sun sunk low... stricken to death by the touch of that gloom brooding over a crowd of men »²⁰.

¹⁶ La precisa composizione dell'uditorio rappresenta uno spettro di tipi e valori sociali, un microcosmo della società occidentale ottocentesca: « The Director of Companies... the Lawyer... The Accountant ».

¹⁷ « And indeed nothing is easier for a man who has, as the phrase goes, 'followed the sea' with reverence and affection, than to evoke the great spirit of the past upon the lower reaches of the Thames... We looked at the venerable stream not in the vivid flush of a short day that comes and departs for ever, but in the august light of abiding memories » (p. 6).

¹⁸ Pp. 5-6.

¹⁹ P. 5.

²⁰ P. 6.

E il paesaggio, definitivamente negatosi alle evanescenti permanenze dei vecchi sogni di gloria, si 'spegne' con la visione di un fiume la cui acqua cupa e senza onde partecipa al rito crepuscolare del tramonto che estingue la fiaccola del sole: « Forthwith the change came over the waters, and the serenity became less brilliant but more profound... The sun set; the dusk fell on the stream... »²¹.

Nello spessore emblematico dell'oscura acqua del fiume si insinua una corrente che trova la propria carica profondamente simbolica nel contatto instaurato con l' 'altrove' (il motivo dell'acqua che, come in uno specchio, riflette il mutar dell'atmosfera, esprimerebbe la ricerca di Marlow di un istante riflessivo che lo rimandi, altro da sé, nella propria anteriorità); ed è in tale contesto che il sole/fenice non si esaurisce nel suo rogo quotidiano, ma indirizza piuttosto verso il luogo ctonio della tomba dove avviene la 'morte'²².

MARLOW 1: LA FINE DELLA LUCE

Da questo esterno, pertanto, col mutar della voce narrante — è ora Marlow che racconta — la narrazione si sposta all'interno di una realtà urbana: Bruxelles, città bianca e mortuaria, i cui attributi concorrono a fornirle una dimensione tombale, indirizzata da ciascuno di essi verso una nozione particolare: un 'sepolcro imbiancato' (« I arrived in a city that always makes me think of a whitened sepulchre »)²³ 'oscuro, deserto e silente' (« A narrow and deserted street in deep shadow, high houses, innumerable windows with venetian blinds, a dead silence, grass

²¹ Pp. 6-7.

²² Del resto lo stesso narratore, giocando sull'ambiguità della voce 'bones' (tasselli/ossa) aveva presagito il palesarsi di una situazione mortifera: « The Accountant had brought out already a box of dominoes and was toying architecturally with the bones » (pp. 5-6).

²³ P. 14.

sprouting between the stones... »)²⁴ ove si compie il 'sacrificio rituale' (« ... a white haired secretarial head, wearing a compassionate expression, appeared, and a skinny forefinger beckoned me into the *sanctuary* »)²⁵. Qui, insieme al sole, muore il passato di Marlow²⁶.

Ci troviamo, a questo punto, di fronte al primo spazio artistico, dato che la città tombale raccoglie tutte le valenze mortifere del Tamigi e rappresenta un'altra condensazione simbolica della morte. La descrizione del tramonto non costituiva, quindi, un semplice antecedente cronologico, dato che l'uccisione del sole sostituita, interiorizzata e proseguita attraverso il meccanismo associativo che s'è descritto, pone fine all'io sociale di Marlow. Il delinarsi angoscioso di un trauma di morte (di cui il tramonto costituisce l'iperbolica metafora cosmica) trova la possibilità di sblocco nella rimessa in gioco di un passato arso dall'occiduo fuoco solare, nella sua utilizzazione come esperienza previa, indispensabile in quanto propedeutica a una rinascita.

La catabasi di Marlow nell'abisso infernale²⁷ segna infatti l'abolizione del suo 'io' (come individuo appartenente alla società occidentale) e la sua regressione nell'anteriorità, una regressione che si convertirà in progressione verso il culmine critico del processo conoscitivo che è anche prova iniziatica.

²⁴ P. 14. L'immagine rievoca un'analogia atmosfera mortuaria ritratta da Marlow all'inizio della narrazione. Si fa riferimento alla morte di Fresleven — reale nella fattispecie — le cui 'ossa (« bones », analogo metaforico delle « stones » di Bruxelles) era sopraggiunta l'erba a nascondere': « ... the grass growing through his ribs was tall enough to hide his bones » (p. 13).

²⁵ P. 15 (il corsivo è mio). 'Sanctuary' = « A shrine or box containing relics », (NOED, s.v., 3).

²⁶ « *Morituri te salutant* » (p. 16), dice Marlow, dando voce a un infausto presagio.

²⁷ « ... but no sooner within that it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno » (p. 24).

La *duplice* presenza nel racconto dell'enunciato espressivo che costituisce il titolo del testo, ossia la matrice da cui si genera la narrazione, determina la dimensione del racconto. Un racconto che si propone attraverso la figurazione simbolica del fiume, infinita 'waterway' (« ... a waterway leading to the uttermost ends of the earth »)²⁸ che conduce verso l'oscurità che avvolge la narrazione di Marlow. Il movimento iniziale (« ... we penetrated deeper and deeper into the *heart of darkness* »)²⁹, determinato da un flusso di energia centripeta, subisce un'accelerazione in prossimità del punto focale della narrazione, indice dell'impellente necessità di raggiungimento del 'luogo' che racchiude in sé la verità delle cose:

The brown current ran swiftly out of the *heart of darkness*, bearing us down with twice the speed of our upward progress; and Kurtz's life was running swiftly too, ebbing, ebbing out of his heart into the sea of inexorable time³⁰.

Marlow intuisce che è in Kurtz — prototipo della civiltà occidentale — che va ricercato il significato criptico del cuore delle tenebre; la vita che dal suo cuore defluisce, sotto la spinta della forza centrifuga che dal cuore delle tenebre si sprigiona, è custode della sola verità che Marlow deve intuire: l'orrore. Dopo tale intuizione l'esperienza è matura e può volgere al termine; la regressione si converte in progressione, superata la prova iniziatica.

MARLOW 2: LA VOCE

Le insidie del viaggio ermeneutico sono gravi quanto i pericoli che Marlow deve fisicamente affrontare nella sua ricerca di Kurtz; e altrettanto ardua si rende la *quest*

²⁸ P. 6.

²⁹ P. 50 (il corsivo è mio).

³⁰ P. 97 (il corsivo è mio).

nei labirinti del linguaggio, quella ricerca incessante della parola o dell'immagine giusta³¹ che operando, paradossalmente, una culturalizzazione dell'impenetrabile e sfuggente realtà della natura esperita, comunichi, al tempo stesso, la verità di quella realtà³². È in questo senso che il viaggio geografico di Marlow diviene anche il viaggio testuale del lettore, il suo tragitto un'esplorazione del lin-

³¹ In una lettera a H. Clifford, un anno dopo *Heart of Darkness*, Conrad scriverà: « You do not leave enough to the imagination... I am alluding simply to the phrasing. True, a man... may well spare himself the trouble of meditating over the words... No word is adequate » (G. Jean Aubry, *J. Conrad. Life and Letters I*, London, W. Heinemann, 1927, p. 278). Sulla inadeguatezza delle parole ad esprimere la realtà delle cose Conrad ritornerà nel suo saggio « The Crime of Partition », in cui, discutendo su coloro che sono morti in guerra, disse: « They died neither for democracy, nor leagues, nor systems... They died for something too deep for words, too mighty for the common standards by which reason measures the advantages of life and death » (J. Conrad, *Notes on Life and Letters*, London, Dent Collected edition, p. 128).

Il sospetto nei confronti del linguaggio viene espresso da Conrad anche in *Heart of Darkness*, attraverso la voce di Marlow (« If we may believe what we read », p. 9). È come se le parole creassero una frattura (una 'fente', per dirla con Lacan) tra l'individuo e la vera natura delle cose, allontanandolo anche da se stesso. Conrad riflette in realtà sulla difficoltà a utilizzare le parole volendosi attenere all'esatta realtà delle cose e riuscire a comunicarla. Scrivendo nel 1898 a Cunninghame Graham, Conrad si lamentava che « Half the words we use have no meaning whatever and of the other half each man understands each word after the fashion of his own folly and conceit. Faith is a myth and beliefs shift like mist on the shore; thoughts vanish, words, once pronounced, die... », in C. Watts (ed.), *J. Conrad's Letters to C. Graham*, London, Cambridge, U.P., 1969.

L'eloquenza di Kurtz, ossia la sua capacità di manipolazione delle parole, gli permette di celare realtà abominevoli (« It survived his strength to hide in the magnificent folds of eloquence the barren darkness of his heart », p. 98). Marlow capisce che il linguaggio di Kurtz è lo strumento del suo potere, è il mascheramento degli orrori dell'Impero, è la falsificazione della 'missione di luce e di civiltà' con cui l'Occidente ammantava la sua sete di dominio e di ricchezza che costituiva lo sgradevole 'rimosso' dell'Imperialismo.

³² « The inner truth is hidden — luckily, luckily. But I felt it all the same... », (p. 49); « What was there after all?... Truth — truth stripped of its cloak time » (p. 52).

guaggio o una riflessione critica sulla parola come strumento di comunicazione. Marlow cerca di definire continuamente le prospettive del suo racconto e mette in dubbio egli stesso la possibilità di comunicare l'esperienza così complessa di un'avventura quasi onirica³³.

E la voce che nel testo si manifesta assume una funzione incantatoria, evocata anche dall'assenza di un definito contorno corporale (« ... this narrative that seemed to shape itself without human lips... »)³⁴ nell'enunciazione che si propone come lunga evocazione del passato. La voce, dunque, si eleva lentamente. Si disegna ora il movimento di rientro nel passato, una ricaduta che conduce verso il fondo in un tempo remoto e che viene riflessa dalla superficie immota, rassegnata dell'acqua, la quale cela una profondità spazialmente rispondente allo spessore temporale³⁵.

La voce indebolita di Marlow affiora a stento³⁶, nel tentativo contrastato di far emergere il ricordo³⁷. La

³³ « It seems to me I am trying to tell you a dream — making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation » (p. 39).

³⁴ Il primo narratore, che non può vedere Marlow (« It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another », p. 39) ma soltanto ascoltare la sua voce (« For a long time already he, sitting apart, had been to us no more than a voice », p. 39) ha la sensazione di trovarsi in presenza di un narratore completamente posseduto dalla sua storia. E difatti Marlow è soltanto una 'voce'.

La dimensione incantatoria del discorso di *Heart of Darkness* si ripresenta in *Lord Jim* a caratterizzare ancora una volta il racconto di Marlow: « ... and with the very first word uttered Marlow's body, extended at rest in the seat, would become very still, as though his spirit had winged its way back into the lapse of time and were speaking through his lips from the past » (J. Conrad, *Lord Jim*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, p. 31).

³⁵ V. sopra, p. 84.

³⁶ « ... it was only after a long silence, when he said, in a hesitating voice... » (p. 10).

³⁷ Marlow infatti — ripetendo come narrato la fatica caratteristica di ogni narratore — narra gli accadimenti non come li vive alla fine della sua esperienza, ma così come li ha vissuti nei momenti costitutivi dell'esperienza stessa.

sofferta opera di estrazione di momenti di esperienza profondamente radicati nel passato lascia trapelare la duplicità problematica del protagonista³⁸. Giunto alla fine del suo itinerario e oramai acquisita la certezza della validità della propria esperienza iniziatica Marlow cerca di ripercorrerne le tappe semantiche cruciali. Parole e azioni convergono verso il riconoscimento della presenza incombente della cultura europea all'inizio della vicenda. La diretta ripercussione della mentalità occidentale sugli individui che la rappresentano — sia sul ponte della *Nellie*³⁹, sia a Bruxelles⁴⁰ e persino alla stazione esterna⁴¹ — si manifesta in ogni elemento del discorso.

Attraverso gli occhi e la voce di Marlow⁴² — non senza interventi ironici e deprecatori da parte sua⁴³ —

³⁸ Marlow, all'inizio presente come emissario della civiltà occidentale (l'incarico gli viene affidato da una compagnia commerciale belga) è colui che alla fine nega e abolisce quella civiltà e la sua cultura. Pertanto, il tentativo di rievocare momenti di esperienza profondamente legati al passato è particolarmente sofferto perché si tratta di recuperare — avendo già superato la prova iniziatica — quelle dimensioni iniziali che lo avevano legato alla civiltà occidentale. Il tentativo si risolverà nella loro agonia e morte.

³⁹ « The Director of Companies... The Lawyer... The Accountant... We looked at the venerable stream... in the august light of abiding memories... They all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire » (p. 7).

⁴⁰ « A young chap, some clerk I suppose... led me forth... he glorified the Company's business... » (p. 16); la zia di Marlow « talked about 'weaning those ignorant millions from their horrid ways' » (p. 18).

⁴¹ Il 'brickmaker', parlando di Kurtz: « He is a prodigy... He is an emissary of pity, and science, and progress... » (p. 36); e di Marlow: « You are of the new gang, the gang of virtue » (p. 36). Kurtz e Marlow sono gli emissari della civiltà occidentale.

⁴² Marlow si limita a osservare e a riferire, non agisce secondo le direttive della civiltà europea.

⁴³ « After all, I also was a part of the great cause of these high and just proceedings » (p. 23); « There was an air of plotting about that station, but nothing came of it, of course. It was as unreal as everything else — as their talk, as their government, as their show of work » (p. 94); « Still I was curious to see whether this man, who had come

ci si presenta la tendenza della *cultura* europea a concepirsi quale custode di valori e di significati positivi, principio attivo che deve propagarsi nella *non-cultura*⁴⁴ della civiltà africana (la natura), ove riconosce la sfera di una propria potenziale diffusione:

He [Kurtz, il prototipo della civiltà occidentale] began with the argument that we, whites, from the point of development we had arrived at, « must necessarily appear to them, savages, in the nature of supernatural beings — we approach them with the might as of a deity, » ... « By the simple exercise of our will we can exert a power for good practically unbounded »⁴⁵.

Tuttavia, all'esemplificazione gloriosa della cultura europea si oppone il tentativo sofferto di Marlow che accende la memoria del passato, prospettandolo nella sua natura di reminiscenza assoluta e impersonale, di discorso fondato sull'assenza. Il tramonto iniziale si ripete nell'agonia del ricordo: le parole di Marlow delimitano un territorio 'lontano' (il passato) e nel contempo emettono un messaggio (nel presente); il sospetto incrina il tono del discorso e riproduce lo spasimo mortale di una cultura e di un'ideologia:

It became quite plain to me I had been represented... as an exceptional and gifted creature — a piece of good fortune for the company. It appeared, however, I was also one of the Workers, with a capital — you know. Something like an emissary of light, something like a lower sort of apostle... a queer feeling came to me that I was an impostor⁴⁶.

out equipped with moral ideas of some sort, would climb to the top after all, and how he would set about his work when there » (p. 44).

⁴⁴ Nonostante siano presenti in *Heart of Darkness* spunti che permettono di riconoscere nella *wilderness* un'altra cultura, sembra che in effetti Conrad — ancora chiuso in una sorta di eurocentrismo — abbia prospettato come altro dalla civiltà europea soltanto la natura.

⁴⁵ P. 72.

⁴⁶ P. 18.

MARLOW 3 (IDEE, OGGETTI, VOCI)

Lo spostamento dell'azione — da Bruxelles al continente africano — perpetua il movimento convulso dell'ideologia europea; la sua agonia è nelle parole di Marlow:

... we passed various places — trading-places — with names... that seemed to belong to some sordid farce acted in front of a sinister back-cloth⁴⁷.

L'immagine, espressiva della deformità dell'ideologia, svela l'artificiosità e la degradazione della cultura occidentale. Marlow, in un ironico gioco verbale (« We called at some more places with farcical names, where the merry dance of death and trade goes on in a still and earthly atmosphere as of on overheated catacomb... »⁴⁸), 'abolisce' la cultura europea, sottolineandone l'inutile trionfo: la sua abolizione reale nasce dallo svilimento della sua funzione. In quella 'assenza' la natura impene-trabile della *wilderness* si svela, insinuando il dubbio sulla sua possibile identità:

Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you — smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid or savage, and always mute with an air of whispering. Come and find out. This one was almost featureless, as if still in the making, with an aspect of monotonous grimness⁴⁹.

Tuttavia, per Marlow, quella 'realtà' è ancora inafferrabile e non localizzabile se non come presentimento.

In *Heart of Darkness* Conrad conduce, dunque, il lettore nel cuore di un'Africa ancora inesplorata dove le sole, precarie e derisorie manifestazioni della civiltà sono costituite dalla barbarie quotidiana dello sfruttamento coloniale. Giunto alla stazione esterna Marlow si accorge che l'intervento della cultura europea su ciò che non è civile è

⁴⁷ P. 19.

⁴⁸ P. 20.

⁴⁹ P. 19.

mera « esportazione » di prodotti, frutto di un progresso che si nullifica nell'autodistruzione⁵⁰. Le caldaie, i carrelli ferroviari, le rotaie che la civiltà scarica sulla *wilderness* sono condannati alla ruggine e alla rovina:

I came upon a boiler wallowing in the grass, then found a path leading up the hill. It turned aside... for an undersized railway truck lying there on its back with its wheels in the air. One was off. The thing looked as dead as the carcass of some animal. I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails⁵¹.

Sullo sfondo della non-cultura africana (il caos)⁵² la cultura europea interviene come sistema di segni organizzati e attua in tal senso un 'lavoro' di organizzazione strutturale, di imposizione di un sistema di regole e di principi — 'the farcical law' che resta un mistero per gli indigeni⁵³ o i contratti a termine, sulla cui legalità Con-

⁵⁰ Per riprendere la centrata definizione di Giuseppe Sertoli (in « Conoscenza e potere. Su 'Heart of Darkness' di J. Conrad, prefazione a *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1974, p. XXVIII): « La degradazione di Kurtz, la barbarie che egli gestisce e a cui soccombe, sono dunque i prodotti della civiltà europea, semplicemente riversati su un'altra civiltà, la quale non viene riconosciuta come tale proprio affinché la civiltà europea possa seguitare a presentarsi come l'unica civiltà e possa sentirsi autorizzata a portare la 'luce' e il progresso su ciò che non è civile — all'identico modo, Marlow l'ha visto, in cui si portano nella *wilderness* le caldaie e le ferrovie e i libri mastri e la dinamite. Questa 'esportazione' dei prodotti tangibili della civiltà bianca è solo la conseguenza di quell'altra, rimossa 'esportazione' per cui sulla *wilderness* viene scaricata una 'parte' della civiltà; in ambedue i casi la *wilderness* è trattata come un oggetto e fatta un prodotto ».

⁵¹ P. 22.

⁵² « Tutta la varietà delle demarcazioni tra cultura e non cultura si riduce in sostanza a questo, che, sullo sfondo della non cultura, la cultura interviene come sistema di segni » (J. M. Lotman - B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 40); « ... nelle condizioni di una cultura che si caratterizzi per il prevalere dell'orientamento sul contenuto e che rappresenti se stessa sotto forma di un sistema di regole, l'antitesi fondamentale è quella 'ordinato vs non ordinato' (antitesi che in casi particolari può realizzarsi come opposizione 'cosmo vs caos', 'ectropia vs entropia', 'cultura vs natura, ecc.)... » (*Idem*, pp. 52-53).

⁵³ « ... as long as there was a piece of paper written over in accordance with some farcical law or other made down the river, it didn't enter anybody's head to trouble how they would live » (p. 58).

rad ironizza⁵⁴ —, esemplificazioni tangibili dell'opera di civilizzazione svolta in quella terra: « Each station should be like a beacon on the road towards better things, a centre for trade of course, but also for humanising, improving, instructing »⁵⁵.

Per questa 'nobile causa', di cui anche Marlow ironicamente sente di far parte⁵⁶, gli indigeni vengono incatenati e legati tra di loro (« ... each had an iron collar on his neck, and all were connected together with a chain... »)⁵⁷, ridotti ad animali (« Black rags were wound round their loins, and the short ends behind waggled to and fro like tails »)⁵⁸, trattati come oggetto e fatti prodotto (« Behind this raw matter one of the reclaimed, the product of the new forces at work... »)⁵⁹.

Questo la cultura europea produce in Africa. Del resto ciò che la civiltà porta agli indigeni si vanifica perdendo la sua stessa funzionalità. Il filo di lana bianco che l'indigeno tiene legato attorno al collo — amuleto improvvisato⁶⁰ — e la caldaia il cui 'spirito maligno' aveva reso il selvaggio 'servo di una strana magia'⁶¹ sono i segni del progresso nella *wilderness*, un progresso che Marlow

⁵⁴ « Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts... » (p. 24).

⁵⁵ P. 47.

⁵⁶ V. sopra, n. 43, p. 90.

⁵⁷ P. 22.

⁵⁸ P. 22.

⁵⁹ P. 23.

⁶⁰ « He had tied a bit of white worsted round his neck — Why? Where did he get it? Was it a badge — an ornament — a charm — a propitiatory act? Was there any idea at all connected with it? It looked startling round his neck, this bit of white thread from beyond the seas » (p. 25).

⁶¹ « the savage... ought to have been clapping his hands and stamping his feet on the bank, instead of which he was hard at work, a thrall to strange witchcraft, full of improving knowledge. He was useful because he had been instructed; and what he knew was this — that should the water in that transparent thing disappear, the evil spirit inside the boiler would get angry through the greatness of his thirst, and take a terrible vengeance » (pp. 52-53).

ritrae metamorfosandolo in un'immagine da circo, emblematica parodia che incrina l'essenza stessa della 'civiltà occidentale'⁶².

Ciò non perché gli esponenti della cultura europea abbiano tradito in Africa la loro civiltà; al contrario, essi la hanno rivelata nella sua verità, praticando tale *verità*. Il contabile, capo della stazione esterna, ha mostrato ciò che la civiltà è, ha incarnato nella propria persona e nelle proprie azioni la tendenza strutturante della cultura stessa⁶³. Si è finto altro, soltanto mascherandosi, impersonando la 'vuota finzione'⁶⁴ dell'Europa in Africa. Marlow sa, con ironia, che quell'uomo era riuscito a « conservare la sua aria pur nella generale corruzione di quella terra »⁶⁵; tuttavia, per lui il patrimonio del passato è oramai svuotato dei suoi contenuti ideologici e definitivamente tramontato. Affiora appena, indugiando nella memoria, un unico residuo: è l'impressione di *caos* che Marlow riceve giunto alla stazione centrale⁶⁶, risultato dello scandaglio angoscioso della propria identità passata⁶⁷, tutto teso a reinserire in un circuito vitale la propria esperienza trascorsa, abrogata dalla mortifera epifania dell'incontro con Kurtz.

⁶² « ... to look at him was as edifying as seeing a dog in a parody of breeches and a feather hat, walking on hind legs. A few months of training had done for that really fine chap » (p. 52).

⁶³ « ... I met a white man in such an unexpected elegance of get-up that in the first moment I took him for a sort of vision. I saw a high starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clean necktie, and varnished boots... » (p. 25).

⁶⁴ « The shadow of the original Kurtz frequented the bedside of the hollow sham, whose fate it was to be buried presently in the mould of primeval earth » (p. 98).

⁶⁵ « ... in the great demoralization of the land he kept up his appearance » (p. 26).

⁶⁶ « Everything else in the station was in a muddle... » (p. 26).

⁶⁷ La sensazione è da incubo: « There were moments when one's past came back to one... it came in the shape of unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, of water and silence » (p. 48).

Il tentativo di ristabilimento del passato che ha cercato di raffiorare è naufragato. Marlow sente di aver smarrito ogni contatto con l' 'altra' esistenza (« Till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once — somewhere — far away — in another existence perhaps »)⁶⁸. Nel silenzio e nelle nere tenebre la voce non è riuscita a ricostruire l'antico equilibrio di suoni — l'eloquenza — e di luce — la civilizzazione —. Il moto di affioramento verso l'alto è negato dall'inerte ricaduta.

Si stabilisce a questo punto la conclusione di un ciclo intero di esperienza vitale legato al passato; la scelta metaforica (la metafora delle ombre degli occidentali che non riescono a piegare un solo filo d'erba nella *wilderness*)⁶⁹ scandisce il ritmo della civiltà che consumandosi va verso l'estinzione. Alla prospettiva del declino si sostituisce la sua totale abolizione.

La cultura europea, altrove evocata nella sua assenza colpevole⁷⁰, fantomatica apparizione⁷¹, trova insieme il suo limite e il suo impassibile campo d'azione nella *wilderness*, uno spazio immobile e immutabile che ne vanifica l'azione fittizia. Il significato di questa abolizione viene enunciato da Marlow con una precisa espressione (« I felt often its mysterious calm watching me at my monkey tricks »)⁷² cui il richiamo ai comportamenti scimmieschi aggiunge una sfumatura profondamente significativa. Vano si rende a questo punto il tentativo del

⁶⁸ P. 48.

⁶⁹ « ... their two ridiculous shadows of unequal length that crawled behind them slowly over the tall grass without bending a single blade » (p. 50).

⁷⁰ « I felt an intolerable weight oppressing my breast, the smell of the damp earth, the unseen presence of victorious corruption, the darkness of an impenetrable night » (p. 89).

⁷¹ « ... the tenebrous land invaded by these mean and greedy phantoms » (p. 98).

⁷² P. 49.

primo narratore (« Try to be civil »)⁷³ di ricondurre Marlow alla realtà dell'Europa — il tentativo è reso evidente dall'ambigua direzione semantica di 'civil'⁷⁴ —, interrompendone la trasgressione. Con un gesto significativo, per « mantenere la presa sui fatti che servono a riscattare la vita »⁷⁵, Marlow volta le spalle alla stazione centrale⁷⁶.

Nella totale devastazione — una devastazione abitata⁷⁷ — il passato oramai sconfitto è fissato quasi come un trofeo lungo il cammino che ne riflette la scomparsa⁷⁸; e qui assistiamo, nel ripiegamento dominato dalla visione significativamente introiettata dello spazio circostante, al rito dell'autoriflessione: « I saw the time approaching when I would be left alone of the party of 'unsound method'... I was, so to speak, numbered with the dead »⁷⁹.

Amputate dal ceppo dei valori della società occidentale, le speranze di Marlow, abbandonate a un percorso interno, potranno produrre solo progetti validi per il suo io individuale, non riconoscibili nel sociale.

Il dualismo dialettico — l'opposizione Occidente/Africa, che è servito a materiare la forma del contenuto di *Heart of Darkness*, ha permesso l'enunciazione espressiva di una sostanza del contenuto di per sé ineffabile: il 'tramonto' della civiltà occidentale. Da questa sostanza

⁷³ P. 49.

⁷⁴ La voce 'civil' oltre alla comune accezione di educato, mantiene anche il senso polemico di civile, data la radice e l'etimologia del termine.

⁷⁵ « ... I could keep my hold on the redeeming facts of life » (p. 33).

⁷⁶ « I went to work the next day, turning, so to speak, my back to the station » (p. 33).

⁷⁷ « ... this scene of inhabited devastation » (p. 21).

⁷⁸ Questo dunque il significato delle 'protuberanze rotonde' (« These round knobs were not ornamental but symbolic... », p. 82). Il teschio che è ovvio simbolo di morte ha sempre significato l'assurdità sconvolgente, la mancanza di senso che tale inevitabile fine induce nell'esperienza umana.

⁷⁹ P. 97.

scaturisce anche una forma dell'espressione complessa nella sua struttura superficiale, ossia dominata da un'architettura lessicale criptica e simbolistica. Si tratta in realtà di una dizione particolarmente significativa, dato che nel racconto di Marlow si alternano e si compongono due livelli dialettici di discorso — individuale *vs* collettivo⁸⁰ —, livelli che lasciano trasparire una tematica sostanzialmente analoga nella sostanza dell'espressione.

Per attenuazione dello stato di attenzione cosciente ('*abaissement du niveau mental*', lo definisce il Janet⁸¹, l'enunciazione linguistica tradisce le provenienze remote, emanazioni del pensiero europeo⁸². È la voce evocatoria di Marlow a causare a tratti l'emersione agonica dell'eshausto passato; la voce narrante, infatti, costantemente insidiata dalle interruzioni del discorso, assume la funzione di filtrazione e di riduzione dell'esperienza della sua evoluzione. Un processo le cui linee essenziali risultano facilmente rinvenibili a livello di scelte linguistiche e grammaticali e di relazioni prossemiche e caratteriali.

L'oscillazione semantica è nella scelta del pronome personale individuale 'I' in luogo del collettivo 'we', il che implica la necessità di riferimento a una duplice dimensione simbolica, una struttura bipolare che Marlow situa a un livello profondo, interiorizzandola fin dall'inizio. È il delinearci di un atteggiamento contrastato la cui singolarità risiede nell'acquisizione di una posizione parti-

⁸⁰ Di Marlow e dell'intera civiltà occidentale che all'inizio trova in lui espressione.

⁸¹ È interessante leggere tale espressione nel saggio di Marie-Louise Von Franz (*L'asino d'oro*, Torino, Boringhieri, 1985) in relazione allo stile di Apuleio. L'autrice scrive, infatti: « Questo stile un po' fiacco dà l'impressione di un certo *abaissement du niveau mental* dell'autore »; e osserva poi in nota: « Abbassamento del livello mentale: espressione dovuta a Pierre Janet, che intende con essa uno stato di attenzione cosciente attutita, che consente a contenuti inconsci di manifestarsi ».

⁸² La morte dell'Occidente, che prima investiva gli apparati ideologici, percuote ora il linguaggio stesso.

colare dell'io⁸³ nei confronti dell'altro, una volta vanificata la possibilità di esprimersi come voce partecipe di una coscienza comunitaria. Tale atteggiamento trova il suo rispecchiamento simbolico nella posizione spaziale conquistata e nel rapporto prossemico stabilito nei riguardi degli altri⁸⁴.

All'inizio della narrazione Marlow, immediatamente identificatosi come personaggio (« I, Charlie Marlow »)⁸⁵, sente l'urgenza di asserire continuamente la sua individualità:

*I don't want to bother you much with what happened to me personally... yet to understand the effect of it on me you ought to know how I got out there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the poor chap. It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me and into my thoughts*⁸⁶.

Egli vuole inoltre dimostrare agli ascoltatori/lettori di aver compiuto una serie di atti individuali. Il tono del discorso fa sentire, pertanto, la decisa asserzione di un io isolato, ossia distinto nella sua unicità e per nulla partecipe della interpretazione del mondo della collettività. Solo nella rievocazione della colonizzazione della Britannia da parte dei romani Marlow predilige l'uso del pronome personale collettivo 'we'⁸⁷.

⁸³ 'Io' come individuo oramai dissidente, distaccato dalla civiltà europea.

⁸⁴ V. sopra, n. 34, p. 89.

⁸⁵ Particolarmente significativa l'enunciazione espressiva che sottolinea le generalità del personaggio e non esprime una semplice definizione di status, come per il resto del gruppo (v. sopra, n. 16, p. 84).

⁸⁶ P. 11; (il corsivo è mio).

⁸⁷ « *We live in the flicker...* » (p. 8); « *Mind — none of us would feel exactly like this. What saves us is efficiency...* » (p. 10). È evidente che Marlow usa il pronome collettivo « we » solo in quanto egli è partecipe, dissenziente ma impotente, di certe azioni di cui è responsabile l'intera comunità dei civilizzatori; torna invece al singolare « I » quando esprime il suo dissenso, la sua separatezza.

La variazione pronominale si rende particolarmente vistosa sin dal primo impatto con il continente africano:

We pounded along, stopped, landed soldiers; went on... landed more soldiers — to take care of the custom-house clerks presumably. Some, *I* heard, got drowned in the surf; but whether they did or not, nobody seemed particularly to care. They were just flung out there and on *we* went. Every day the coast looked the same, as though *we* had not moved; but *we* passed various places... *my* isolation amongst all these men with whom *I* had no point of contact, the oily and languid sea, the uniform sombreness of the coast, seemed to keep *me* away from the truth of things...⁸⁸

L'alternanza instabile del singolativo 'I' con il collettivo 'we' riflette la coesistenza dialettica delle due dimensioni; se l'uso iterato del pronome personale 'I' — o delle forme derivate 'my', 'me' — è sintomatico del distacco di Marlow dalla civiltà da cui si diparte, la residua permanenza di una dimensione altra insidia il livello del discorso linguistico e la tensione si traduce nell'utilizzazione del collettivo 'we'.

Le prime fasi di scontro con una natura ostile e incomprensibile si presentano integralmente come elemento di ostacolo, prova del dramma intimo del protagonista. Il punto di partenza, l'atteggiamento di distacco, si rovescia dunque nell'affioramento del passato, in riconoscimento della frattura iniziale:

The reaches opened before *us*, and closed behind, as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way for *our* return. We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness... We were cut off from the comprehension of *our* surroundings...⁸⁹

L'esigenza di affrontare l'altro basandosi sulla consapevolezza di non essere solo si ripresenta in occasione delle situazioni di paura e di stupore nei confronti degli indigeni (« Why in the name of all the gnawing devils of

⁸⁸ P. 19; (il corsivo è mio).

⁸⁹ P. 50; (il corsivo è mio).

hunger they didn't go for *us*? »)⁹⁰. È in queste occasioni che Marlow sente di doversi ricordare di avere qualcosa in comune con chi lo circonda; sono momenti di scontro con l'ambiente o con gli individui che lo popolano, momenti che richiedono partecipazione fisica e che in tal senso sollecitano la solidarietà con la comunità dei bianchi. Ma sono queste anche le zone ipersemanliche della conoscenza di Marlow, ossia i momenti in cui egli deve riconoscere la *wilderness* e i suoi abitanti neri nella loro radicale alterità, rispettarli nella loro potente autonomia. Lo stadio, preliminare al culmine dell'evento, presuppone il profilarsi di una previa situazione di angoscia totale (quella angoscia, per dirla con Husserl, che è propedeutica alla conoscenza)⁹¹. Prima che l'epifania possa avverarsi lo spettacolo circostante è quello di una vita misteriosa e incomprensibile, ove l'immobilità è uno schermo che nasconde azioni possibili, che lascia trapelare flussi di energia dietro il gesto bloccato, e il silenzio è fitto di presagi, lo spazio ha sensi extra-reali, il buio è emblema dell'accecamento emotivo.

L'angoscia di Marlow si manifesta pertanto nelle condizioni di silenzio, di oscurità e di immobilità della *wilderness*, dimensioni che hanno in comune il concetto di assenza: assenza di suono, assenza di luce, assenza di movimento. Si tratta di condizioni protette nella loro assenza, ma nello stesso tempo minate dalle infinite possibilità che tale assenza potrebbero distruggere, sconvolgendone lo stadio originario. Se l'assenza è possibilità assoluta allora nel campo del movimento, del suono e della luce si determina per Marlow la possibilità che ogni cosa possa accadere; di qui l'angoscia — per riprendere il termine nel senso freudiano —, ossia il timore di ciò che si può verificare.

La prima sensazione è che i limiti di tutto siano scomparsi e che si spalanchi attorno una *vacuità* confusa

⁹⁰ P. 59 (il corsivo è mio).

⁹¹ Cfr. E. Husserl, *Ricerche Logiche*, Milano, Il Saggiatore, 1968, *passim*.

invasa da un delirio totale che sconvolge il reale per plasmarne forme allucinatorie (« The fact is I was completely unnerved by a sheer blank fright, pure abstract terror, unconnected with any distinct shape of physical danger... the moral shock I received, as if something altogether monstrous, intolerable to thought and odious to the soul, had been thrust upon me unexpectedly »)⁹². Il paesaggio non si presta a evasioni; concluso nella propria desolazione esiste, opposto a qualsiasi tentativo di corruzione e di comunicazione: « There it is before you — smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid or savage, and always mute... »⁹³.

Si tratta per Marlow di una totale mancanza di spiragli, di un momento necessario di stasi assoluta, di sospensione (« ... before him, I did not know whether I stood on the ground or floated in the air »)⁹⁴, di un'agonia indispensabile perché l'estremo rito dell'iniziazione possa compiersi. Sintomatica, quindi, la riutilizzazione del pronome singolare 'I', sanzione della riacquisita individualità.

Non è un caso allora che Marlow assuma nel corso della narrazione una posizione spaziale di distacco dal resto del gruppo (« ... for a time already, he, sitting apart »)⁹⁵, ulteriormente sancita dalla posizione ieratica

⁹² P. 92.

⁹³ P. 19.

⁹⁴ P. 95.

⁹⁵ P. 39. In *Heart of Darkness* è presente una stratificazione delle esperienze dei vari personaggi, che si trovano su livelli assiologici e percettivi diversi, volendo rispettare le esigenze di una meta-narrazione, ossia di una narrazione che nel suo farsi, nel suo svilupparsi, indirizza verso la comprensione del significato intrinseco che la caratterizza. Una gerarchia di punti di vista che, partendo dal gruppo dei quattro ascoltatori, attraverso una linea graduale di maturazione, si attegge su dimensioni diverse di consapevolezza e di conoscenza per giungere poi al livello supremo di posizione e di autocoscienza, il livello, appunto, di Kurtz. Nel suo caso assistiamo soltanto alla fase finale della sua vicenda, una fase in cui l'emersione di una 'individualità linguistica' fortemente caratterizzata viene sottolineata dall'uso iterato del possessivo di prima persona: « My intended, my ivory, my

mantenuta dall'inizio alla fine: « Marlow ceased and sat apart, indistinct and silent in the pose of a meditating

station, my river, my... everything belonged to him » (p. 70) (il corsivo è mio). Inoltre, l'assunzione di una dimensione di distacco a livello mentale e spaziale dall'ambiente e dagli individui che lo circondano, viene rievocata continuamente nel testo: « Being alone in the wilderness... » (p. 95); « He had kicked himself loose of the earth » (p. 95).

Tuttavia, l'esemplificazione più evidente di una esperienza evolutiva (oltre al già citato caso di Marlow) si verifica nel caso del primo narratore, il cui distacco progressivo — a livello linguistico e prossemico — è testimonianza dell'influenza esercitata dal racconto di Marlow, è prova del suo intuire la verità sul continente africano.

All'inizio il primo narratore sente l'urgenza di verbalizzare la comune temperie che si è venuta a creare con l'uditorio di Marlow (« Between us there was... the bond of the sea. Besides holding our hearts together through long periods of separation, it had the effect of making us tolerant of each other's yarns... », p. 5); ciò manifesta la necessità di sentirsi partecipe dell'opinione del gruppo e la sua totale indifferenza nei confronti della storia che Marlow sta per raccontare: « His remark did not seem at all surprising. It was just like Marlow. It was accepted in silence. No one took the trouble to grunt even » (p. 8). Il livello di fruizione del gruppo si pone, attraverso questa spia, a un grado zero di percezione. Ciò può essere confermato dalla reazione del primo narratore e dei suoi compagni alle prime parole di Marlow: « We knew we were fated, ... to hear one of Marlow's inconclusive experience » (p. 10). Tuttavia, il protrarsi della narrazione sconvolge l'equilibrio del primo narratore, che non si astiene dal sottolineare: « I listened, I listened on the watch for the sentence, for the word, that would give me the clue » (p. 39); la scelta decisa del pronome singolare è indice del processo di maturazione e di comprensione che gli permette di distinguersi in quanto personaggio nella sua individualità e implica, inoltre, il raggiungimento di un grado ulteriore di percezione rispetto al resto del gruppo. Una seconda conferma in questa direzione si riscontra nella sua stessa affermazione: « There was not a word from anybody. The others might have been asleep, but I was awake » (p. 39). Al contrario gli altri ascoltatori manifestano il disinteresse e la non-consapevolezza che li caratterizza, in quanto rappresentanti simbolici della società imperialistica. Significativo in questo senso l'intervento polemico di uno di loro (« Try to be civil », cit.) definito « brontolio » dal primo narratore, che non si astiene dal commentare: « I knew there was at least one listener awake beside myself » (p. 49). Soltanto alla fine della storia raccontata da Marlow è possibile riscontrare un impercettibile mutamento che interessa l'intero gruppo; l'immobilità e l'assoluto silenzio che accolgono le ultime parole di Marlow (« Nobody

Buddha »⁹⁶. Nell'explicit la superficie tranquilla del fiume lascia defluire inesorabilmente nel nulla il passato di Marlow.

I segni e i sogni della civiltà europea si sono dunque dissolti a contatto con una realtà 'altra', la natura viva e autonoma (« ... the silence of the land went home to one's very heart — its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life »)⁹⁷ e di per sé immutabile:

The long reaches that were like one and the same reach, monotonous bends that were exactly alike, slipped past the steamer with their multitude of secular trees looking patiently after this grimy fragment of another world, the forerunner of change, of conquest, of trade, of massacres, of blessings⁹⁸.

Oramai lontano⁹⁹ dal mondo occidentale Marlow non può che arrendersi di fronte alla inadeguatezza dei

moved for a time », p. 111), nonché la distrazione, ossia il loro non accorgersi dell'inizio del riflusso (« We have lost the first of the ebb », p. 111) sono una testimonianza dell'interesse e dell'attenzione dimostrata. Il primo narratore, invece, oramai completamente assorto e distaccato, manifesta, nel suo sforzo di rendersi partecipe di ciò che sta accadendo (« I raised my head »), che il suo equilibrio è stato turbato e che egli ha raggiunto uno stadio di percezione ancora più avanzata. Ne offre testimonianza la sua ultima e indubbiamente significativa meditazione sul Tamigi, che ora percepisce avvolto in « an immense darkness ».

⁹⁶ P. 111.

⁹⁷ P. 37. Anche in « An Outpost of Progress » Conrad aveva sottolineato l'esistenza della *wilderness*, individuandone l'incomprensibilità per i 'civilizzatori': « ... the river, the forest, all the great land, throbbing with life, were like a great emptiness. Even the brilliant sunshine disclosed nothing intelligible. Things appeared and disappeared before their eyes in an unconnected kind of way. The river seemed to come from nowhere and flow nowhither. It flowed through a void » (J. Conrad, « An Outpost of Progress », in *Tales of Unrest*, London, Dent, Collected Edition, 1926, p. 74).

⁹⁸ P. 98.

⁹⁹ Si tratta di una lontananza geografica (partenza di Marlow dal continente europeo) e culturale (abbandono dei valori di quella civiltà).

codici morali¹⁰⁰ e linguistici¹⁰¹ a sua disposizione. Deve riconoscere che la *wilderness* non è la 'natura incivilizzata e inesplorata', in quanto tale essa rappresenta piuttosto l'ambiente sovrassaturo e opprimente opposto all'espansione imperialistica. È l'immagine speculare della civiltà, la proiezione della sua stessa parte malevola e degradata in quelle terre; una dimensione isomorfa alla

¹⁰⁰ « Principles won't do... Acquisitions, clothes, pretty rags — rags that would fly off at the first good shake. No, you want a deliberate belief » (p. 52). È interessante l'accostamento metaforico (*Acquisitions/clothes*) che suggerisce un'ulteriore valenza simbolica di *Heart of Darkness*. Nel testo l'abbigliamento assume infatti una ricchezza semantica molto particolare, fungendo addirittura da espediente connotativo dei personaggi cui viene riferito. Si nota, in realtà, una discrepanza tra l'abbigliamento sotto cui si nascondono gli occidentali, ossia la loro *copertura* ideologica e il non-abbigliamento, la nudità degli indigeni, che è in effetti un loro *non-mascheramento* simbolico. Nel corso della sua esperienza Marlow intuisce gradualmente la natura fittizia e artefatta degli 'abiti' degli europei e ne riconosce l'inutilità, sottolineandone la mistificazione.

Se i rappresentanti della cultura europea in Occidente sono da Marlow tratteggiati in modo impercettibilmente ironico (egli è in effetti solo all'inizio della sua esperienza evolutiva): « ... an impression of pale plumpness in a frock-coat. The great man himself » (p. 15), i 'civili' che vivono nel cuore della giungla ci vengono descritti nel loro aspetto ridicolo, lasciando Marlow intuire la « vuota finzione » con cui essi si ricoprono (v. sopra n. 63-65, p. 95).

Questa *copertura* Marlow ritrae in uno stato di disgregazione, simbolicamente reso dall'aspetto liso e degradato che caratterizza gli indumenti in quelle terre: « She got in one day and kicked up a row about those miserable rags I had picked up in the storeroom to mend my clothes with » (p. 88; il corsivo è mio — il termine « rags » ricorre 7 volte nel testo); « He had a uniform jacket with one button off » (p. 23). Del resto gli stessi indigeni, sottomessi al dominio degli occidentali, ossia alla imposizione dei loro apparati simbolici, non riescono a decodificarne il significato e, indirettamente, ne negano il senso (v. sopra, n. 60, p. 94). Kurtz, invece, alla fine della sua vicenda intuisce il senso della missione con cui l'occidente 'ammantava' la sua sete di potere e, con un gesto significativo, si libera dalla 'copertura' ideologica che egli stesso si era costruito: « His covering had fallen off, and his body emerged from it pitiful and appalling as from a winding-sheet » (p. 85).

¹⁰¹ V. sopra, n. 31, p. 88.

cultura stessa, i cui nessi sono di segno opposto rispetto a quelli di cui il mondo occidentale si vanta di essere portatore¹⁰².

Gli invasori posti a contatto con questo ambiente tendono a degenerare, dando luogo a un processo che presto si rivela irreversibile. Marlow più di una volta si trova a confrontarsi con le devastazioni causate nelle colonie dalla spietata applicazione delle leggi della dominazione economica attuata attraverso lo sfruttamento e il potere militare; con le devastazioni causate nei colonizzatori dall'angoscia della solitudine, dal senso di colpa, dal rifiuto che la natura selvaggia opponeva a quell'abuso, a quella violazione.

Il tema della solitudine e dello straniamento in un ambiente sconosciuto diviene quasi, per la sua semantica e per la sua ricorrenza, un leit-motif della narrativa conradiana¹⁰³: si tratta di esperienze che trasformano qualitativamente gli individui degradandoli, anzi sono esse stesse a degenerare da possibili occasioni di conoscenza a stimoli di annientamento e di follia.

¹⁰² Cfr.: « In altri termini, l'anticultura viene costruita in maniera isomorfa alla cultura, a immagine e somiglianza di questa: è pensata anch'essa come un sistema di segni che ha una propria espressione. Si potrebbe dire che è percepita come una cultura di segno negativo, quasi fosse una sua immagine speculare (i cui nessi non sono trasgrediti, ma commutati in nessi opposti) » (J. M. Lotman - B. Uspenskij, pp. 54-55).

¹⁰³ Il tema della solitudine dell'uomo, la sua paura esistenziale nei confronti di una natura ostile e impenetrabile è presente anche in « An Outpost of Progress », primo frutto dell'esperienza congolese: « To the sentiment of being alone of one's kind, to the clear perception of the loneliness of one's thoughts, of one's sensations, — to the negation of the habitual which is safe, there is added the affirmation of the unusual which is dangerous... » (p. 82); esso si ripropone poi in *An Outcast of the Islands*: « ... the tremendous fact of our isolation, of the loneliness impenetrable and transparent, elusive and ever lasting; of the indestructible loneliness that surrounds, envelops, clothes every human soul: from the cradle to the grave, and, perhaps, beyond » (J. Conrad, *An Outcast of the Islands*, London, Dent Collected Edition, 1926, p. 250).

Quando la mente dell'individuo viene scossa i suoi nervi cedono¹⁰⁴, in seguito all'azione irrefrenabile della *wilderness* che penetra in lui e si vendica¹⁰⁵. La vendetta è proprio sull'equilibrio mentale degli invasori — come il medico aveva predetto¹⁰⁶ — ed essa varia in misura direttamente proporzionale alla componente tipica dell'invasore: la sua vacuità.

Kurtz, il prototipo della civiltà occidentale, « si sente vuoto, avverte in sé una mancanza »¹⁰⁷ (« ... something

¹⁰⁴ « But this (the report) must have been before... his nerves went wrong » (p. 7).

¹⁰⁵ Il tema dell'influenza esercitata dalla natura vergine sulla mente dell'individuo che la invade era già stato enunciato in « An Outpost of Progress » (« ... A suggestion of things vague, uncontrollable, and repulsive, whose discomposing intrusion excites the imagination and tries the civilized nerves of the foolish and the wise alike », *op. cit.*, p. 82); esso trova la sua espressione opportuna in *Heart of Darkness*: « The wilderness had patted him (Kurtz) on the head, and... it had caressed him... it had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sealed his soul to its own by the unconceivable ceremonies of some devilish initiation » (p. 9).

¹⁰⁶ Prima di intraprendere il viaggio Marlow viene sottoposto alla visita di un medico, il quale manifesta la volontà di misurargli il cranio, perché in quelle terre « the changes take place inside » (p. 17).

¹⁰⁷ « Kurtz che si sente vuoto », scrive Sertoli (*op. cit.*, p. XXVI), « che avverte in sé una mancanza (*something wanting, a deficiency*) e un desiderio, e aspira alla natura come a ciò che toglierà quella mancanza e soddisferà quel desiderio, è il rappresentante perfetto della civiltà che ha espulso da sé le 'componenti libidiche' e ora, per 'detrazione' di esse (sono queste, ancora una volta, parole di Freud), si ritrova vuota, ed ecco allora che le si erge davanti il pieno della vitalità naturale e della sessualità 'selvaggia', ma tale pieno, ovviamente, non è più che il rovescio di quel vuoto. La civiltà (la coscienza) che si è fatta tale, cioè vuota, — nella 'parte buona' dei suoi valori, dell'etica e della sublimazione, — in seguito a un atto di deflessione e di rimozione, ha con ciò stesso fatto anche l'altro da sé — la natura, appunto (l'inconscio) — come il pieno che essa non è, e tale pieno necessariamente deve portare il marchio del male ». Marlow assiste infatti in *Heart of Darkness* a un processo di 'svuotamento', i cui risultati sono facilmente rinvenibili nei continui ricorsi di termini quali « empty », « hole », « ravine », « grave » (« The way all along set so full... of pits, deep holes », p. 54; « I avoided a vast artificial hole

wanting, a deficiency »¹⁰⁸ e si sbriciola sotto i nostri occhi, scagliando in tutte le direzioni ogni frammento del suo io, non riuscendo a mantenere né integrità né coerenza. All'inizio il suo report contiene l'ideologia allo stato puro, senza le larve del decadimento: Kurtz dice di essere appreso come una divinità, e proprio volendo adeguarsi a tale considerazione sarà mostrificato. Illustra così il destino finale della civiltà occidentale: posto a confronto con la verità mistificatoria della sua cultura crolla e diviene la personificazione — nella sua mostruosità — della deformità della struttura stessa della 'civiltà'. E nel paesaggio (cavità e devastazioni) e nei tratti somatici di Kurtz (aspetto demoniaco) Conrad ritrae l' 'orrore' della civiltà occidentale.

Ma la conoscenza di Marlow non si limita a questo. Si tratta infatti di decifrare e di comprendere la *wilderness*, i suoi segni, di trovare e di capire il significato dei suoi messaggi. La natura è e deve restare altra dalla civiltà, dai suoi valori e dal suo linguaggio.

Il sospetto di una vita nascosta, silente e misteriosa che pullula nella *wilderness* e nel cuore dei selvaggi (« ... that mysterious life of the *wilderness* that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men... »)¹⁰⁹ insinua il dubbio: « I wondered whether the stillness on the face of immensity looking at us two were meant as

someone had been digging on the slope », p. 23; « ... we went again into the silence, along empty reaches, round the still bends », p. 50; « Then I nearly fell into a very narrow ravine... », p. 24); un processo di svuotamento che coinvolge anche gli agenti della Compagnia, dal contabile al manager a Kurtz. Il direttore della stazione centrale: « There was nothing within him... » (p. 37), dice Marlow, e questo vuoto che egli riconosce è sintomo di una vacua stupidità, di una mancanza di raziocinio o di coscienza nei confronti della realtà delle cose. Il vuoto che caratterizza Kurtz è invece ciò che gli permette di essere « remarkable », di scoprire cioè le potenze vuote/oscure del suo inconscio, della sua coscienza di imperialista. È il vuoto che scatena la crisi esistenziale.

¹⁰⁸ P. 83.

¹⁰⁹ P. 9.

an appeal or as a menace. Could we handle that dumb thing, or would it handle us? »¹¹⁰.

Il dubbio ricopre in effetti un'unica realtà: nella linea contorta di questa sua interrogazione che, a partire da una movenza alternativa del discorso, esprime contenuti fortemente identificabili, Marlow ne indica chiaramente il percorso e l'esito. Rispetta cioè la natura come altro da sé e dalla civiltà perché la riconosce nella sua radicale alterità, ma anche nella sua pertinace imprescindibilità dall'io individuale (come eredità genetica) o dalla civiltà stessa (come fondamento istintuale pre-culturale). Ha capito che la cultura occidentale è impossibilitata a comprendere i significati essenziali di essa soprattutto perché non esiste che come sovrapposizione e abolizione di essa.

Il paesaggio ora è muto e immobile ma gli attributi (« still », « dumb » e « deaf ») convergono nel far intravedere una presenza nell'attuale assenza (« ... all this was great, expectant, mute... I felt how big, how confoundedly big, was that thing that couldn't talk and perhaps was deaf as well. What was in there? »)¹¹¹ e l'interrogativo, mentre conferma l'esistenza vitale della *wilderness*, ne prepara per Marlow una soluzione alternativa, proponendola come matrice del fondamento vitale e naturale dell'umanità, come l'esemplificazione dell'interiorità istintuale da cui la coscienza razionale, quale si è costituita in Occidente attraverso i suoi processi culturali, si è rischiosamente separata. Tale dimensione Marlow riconosce e cerca di recuperare sotto il segno del potere archetipico del fiume/tempo che lo riconduce ai primordi dell'evoluzione dell'uomo, lontano dalla civiltà e dai suoi valori: « Going up that river was like travelling back to

¹¹⁰ P. 38. Il termine « dumb », qui riferito alla *wilderness*, non va inteso con la comune accezione di 'immobile', ma va piuttosto analizzato come ulteriore valore semantico della *wilderness*, come suo linguaggio, *altro* dalla civiltà occidentale.

¹¹¹ P. 38. Analogamente (v. sopra, n. 110), la *wilderness* è 'deaf', ossia volutamente sorda nei confronti del linguaggio, dell' 'eloquenza' degli occidentali.

the earliest beginnings of the world when the vegetation rioted on the earth and the big trees were kings »¹¹².

Il viaggio a ritroso nel tempo, nei meandri del continente africano, gli rivela un secondo livello simbolico di *Heart of Darkness*, un livello che lo percorre evidentemente tutto, ma che ne lascia particolarmente velate certe zone più restie e meno assimilabili in un semplice contesto di immagini e di fatti. Marlow finalmente riconosce che la natura primordiale dell'ambiente circostante (« We were wanderers on a prehistoric earth... »)¹¹³ è il luogo emblematico in cui si sprigiona la natura più autentica dell'individuo, quella natura primitiva che la civiltà generalmente maschera e occulta.

Leggere e capire la *wilderness* equivale a riscontrarla in quegli uomini che ne sono emanazione, a riconoscere gli elementi fondamentali che ne costituiscono l'ossatura simbolica; equivale a individuare i significanti plurivalenti attraverso quelle zone del discorso che comprendono segni verbali e quelle che comprendono anche il linguaggio della gestualità. Di qui l'esigenza di considerare i poteri comunicativi che la *wilderness* sprigiona attraverso l'entropia clamorosa dell'espressione concitata dei suoi abitanti:

¹¹² P. 48.

¹¹³ P. 51. È presente in *Heart of Darkness* un continuo ricorso all'aspetto primitivo dell'uomo e alla natura primordiale dell'ambiente circostante (« The prehistoric man was cursing us, welcoming us — who could tell? », p. 51). Il paesaggio perde le sue caratteristiche fisiche e acquista la valenza simbolica di paesaggio psicologico (« the earth seemed unearthly », p. 51); Marlow avverte la mancanza di sostegno nel mondo materiale (« We were cut off for ever from the comprehension of our surroundings », p. 51) perché la giungla viene associata a un mistero incomprensibile che è parte dell'anima umana; essa è il simbolo della fonte degli istinti dell'uomo, gli istinti più autentici che costituiscono la verità essenziale di ogni individuo.

They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity — like yours — the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar... if you were men enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you — you so remote from the night of first ages — could comprehend¹¹⁴.

Marlow riconosce in quei movimenti, in quei 'rumori' l'umanità dei selvaggi; li ascolta come altrove aveva ascoltato la « voce naturale della risacca », « parola di un fratello »¹¹⁵; come aveva percepito il 'sussurro' invitante della *wilderness*, le contorsioni della vegetazione, che, al colmo di una disperazione impotente, sembrava diminarsi verso di lui¹¹⁶. E nei rumori — nell'ululo della boscaglia¹¹⁷, nel grido di infinita desolazione che proviene dalla sponda¹¹⁸ o ancora nel gemito tremulo e prolungato di lugubre paura che egli ode dalle profondità dei boschi¹¹⁹ — riconosce la disperazione di una natura che si è trovata invasa e devastata. Quella stessa disperazione, quel dolore selvaggio, quella muta sofferenza, anche se di significato diverso, Marlow intravede nel tragico *gesto* dell'African queen, il cui significativo linguaggio corporeo si rende comprensibile senza parole:

¹¹⁴ P. 52: « The thought of your remote kinship... », dice Marlow, quasi sottolineando l'eredità comune derivata dalla specie — *l'inconscio collettivo*, per dirla con Jung — per poi continuare, appunto: « The mind of man is capable of anything — because everything is in it, all the past as well all the future ».

¹¹⁵ « The voice of the surf heard now and then was a positive pleasure, like the speech of a brother. It was something natural, that had its reason, that had a meaning » (p. 19).

¹¹⁶ « ... the contorted mangroves, that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair » (p. 21).

¹¹⁷ « The bush began to howl » (p. 52).

¹¹⁸ « ... from the depths of the woods went out such a tremulous and prolonged wail of mournful fear and utter despair as may be imagined to follow the flight of the last hope from the earth » (p. 66).

¹¹⁹ « The inexplicable note of desperate grief in this savage clamour that had swept by us on the riverbank... » (p. 60).

She walked with measured steps... She carried her head high... Her face had a tragic and fierce aspect of wild sorrow and of dumb pain... She looked at us all as if her life had depended upon the unswerving steadiness of her glance. Suddenly she opened her bare arms and threw them up rigid above her head, as though in an uncontrollable desire to touch the sky, and at the same time the swift shadows darted out on the earth, swept around on the river, gathering the steamer in a shadowy embrace. A formidable silence hung over the scene¹²⁰.

Marlow è ora in grado di leggere il silenzio che incombe sulla scena, di riconoscere l'immobilità in cui ogni gesto si blocca, di ascoltare il suono che segue lo spegnersi di ogni rumore. Le ragioni stesse del suo viaggio di ricerca gli permettono di scoprire, oltre alla terminologia esplicita, una ricchezza semantica ulteriore della *wilderness*. Si accorge infatti che il conflitto — ossia il reale movimento del confronto Occidente/Africa — si presenta, nelle zone ipersemanliche, come mediato da un incontro obbligato, da un accostamento che genera superfici simboliche apparentemente contrastanti: la zona di convergenza di tali superfici è in sostanza la definizione stessa delle due nozioni, concettualmente antitetice, di 'immobilità' e di 'gestualità', di 'silenzio' e di 'sonorità',

¹²⁰ P. 101, cfr. il 'linguaggio corporeo' di Nina in *Almayer's folly*: « She drew back her head and fastened her eyes on his in one of those long looks that are a woman's most terrible weapon; a look that is more stirring than the closest touch, and more dangerous than the thrust of a dagger, because it also whips the soul out of the body, but leaves the body alive and helpless, to be swayed here and there by the capricious tempests of passion and desire; a look that enwraps the whole body, and that penetrated into the innermost recesses of the being, bringing terrible defeat in the delirious uplifting of accomplished conquest. It has the same meaning for the man of the forests and the sea as for the man threading the paths of the more dangerous wilderness of houses and streets. Men that had felt in their breasts the awful exultation such a look awakens become mere things of today — which is paradise; forget yesterday — which was suffering; care not for tomorrow — which was perdition. They wish to live under that look for ever. it is the look of woman's surrender » (J. Conrad, *Almayer's Folly*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, p. 139).

tutte investite da un conferimento di validazione simbolica e riconosciute come linguaggi, come l'altra parte delle parole che parlano, della voce che racconta:

... a very loud cry, as of infinite desolation, soared slowly in the opaque air. It ceased. A complaining clamour, modulated in savage discords, filled our ears. The sheer unexpectedness of it made my hair stir under my cap. I don't know how it struck the others: to me it seemed as though the mist itself had screamed, so suddenly, and apparently from all sides at once, did this tumultuous and mournful uproar arise. It culminated in a hurried outbreak of almost intolerably excessive shiering, which stopped short, leaving us stiffened in a variety of silly attitudes, and obstinately listening to the nearly as appalling and excessive silence¹²¹.

L'assenza di suono e di movimento è per Marlow il presagio di una pace fittizia:

The high stillness confronted these two figures with its ominous patience, waiting for the passing away of a fantastic invasion... This stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention¹²².

L'attesa paziente, ma sinistra, lascia intravedere — nell'immobilità — lo sviluppo potenziale di un movimento, di una ribellione a quella « invasione fantastica ».

In *Heart of Darkness* Marlow spinge le parole e le azioni fino al punto in cui esse si spengono. E tutto (la *wilderness* e i suoi selvaggi) *parla* tacendo immobile nelle pause del discorso. Nei momenti più commoventi e significativi (il gesto dell'African queen o il grido di infinita desolazione) Marlow si avvale di quell'energia trattenuta, di quello stato di sospensione che la parola o il gesto, vibrando — ossia manifestandosi — rivelano; ma quando la vibrazione cessa essa determina accanto al flusso di evocazioni anche l'ininterrotto flusso di un'altra 'voce' non meno autentica e imperiosa: il silenzio. Esso è dunque parte del linguaggio, è ciò che resta fuori dalle parole;

¹²¹ P. 57.

¹²² P. 48.

il significato va allora ricercato non nei segni che definiscono (« glow »), ma nello spazio ineffabile che li avvolge (« misty halos »)¹²³.

Il gioco dei significanti nasce dalla loro relazione dialettica con l'ipersignificante, il silenzio, improvvisa irruzione destinata a dare senso alla sequenza verbale e a ricevere significazione da essa. Ciò appare chiaramente se si considera che l'intero racconto, tutto *detto* da Marlow o da altri narratori interni o esterni al suo dire, va visto di fatto come una sequenza di atti linguistici connessi a situazioni e performatività. In questa dimensione il paraverbale e l'extraverbale acquistano particolare importanza significativa fungendo spesso addirittura come orientatori indicativi della significazione della catena verbale. È così che le pause del discorso, i vuoti, le interruzioni della sequenza terminale del linguaggio¹²⁴ non solo assumono una loro imponente espressività, ma valgono anche a condizionare il valore significativo delle parole. E non è tutto. L'alta frequenza della ricorrenza della voce 'silence'¹²⁵ impone addirittura di considerare tale parola come parola tematica e simbolica del racconto; oltre a essere esplicitamente menzionato il silenzio è in alcuni casi implicitamente manifesto: si tratta dei numerosi ricorsi dei termini « inexplicable », « unspeakable » che lasciano trasparire le difficoltà di Marlow a raccontare la sua esperienza attraverso il linguaggio convenzionaliz-

¹²³ Cfr. « ... to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine » (p. 8).

¹²⁴ È il primo narratore a sottolineare le pause del discorso di Marlow, enfatizzandone sempre più il senso: « He paused... » (p. 9); « He broke off » (p. 10); « It was only after a long silence, when he said... » (p. 10); « He was silent for a while » (p. 50); « He paused again as if reflecting » (p. 39); « There was a pause of profound stillness » (p. 84); « He was silent for a long while » (p. 50).

¹²⁵ Ricorre ben 27 volte, oltre alla frequente presenza (11 volte) delle sue varianti.

zato. La sua ricerca espressiva è dominata dalla tensione fra il desiderio di comunicare l'ineffabile ai suoi ascoltatori e la consapevolezza che una effettiva comunicazione di quella esperienza comporterebbe l'abolizione del linguaggio con cui egli invece cerca di ristabilire una visione più chiara della realtà.

Paradossalmente il linguaggio di Marlow dovrebbe descrivere un mondo in cui esso non ha possibilità di esistenza. Il silenzio, invece, persegue il muto colloquio dell'altro mondo e reagisce alla proliferazione dei linguaggi diversi con l'immutabile identità del suo discorso che attraversa e delimita il flusso sonoro, investendo ogni voce e quasi abolendola.

Conrad prepara dunque il lettore a una storia così intimamente connessa con l'ignoto e con il non verbale che il suo racconto sembra implicare loquenti incorporei. Kurtz, Marlow e il primo narratore (dalla prospettiva del lettore) sono tutti in primo luogo voci. È una storia che inventa la materia per dire se stessa e che alla fine evoca sul Tamigi qualcosa di simile all'oscurità di cui parla: « The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky — seemed to lead into the heart of an immense darkness »¹²⁶.

Così il silenzio stabilisce la sua dominazione sul potere esausto della voce e le tenebre avvolgono uno spazio ormai negato alle residue riserve della luminosità del sole.

¹²⁶ P. 111.

LA RETORICA DEL ROVESCIMENTO
IN *EREWHON* DI SAMUEL BUTLER

di
Flora de Giovanni

I

Erewhon di Samuel Butler è un'opera enigmatica e complessa di cui si stenta ad individuare la struttura formale e il significato globale. Il comune percorso interpretativo che si delinea a ridosso di quei segnali esterni al testo e pur ad esso connessi, come il titolo e la cornice, si rivela ingannevole perché delude costantemente le aspettative che questi vanno via via creando nella mente del lettore; emerge quindi il carattere originale del testo, che si traduce in una rivendicazione di autonomia rispetto alle classificazioni basate sui canoni consueti, insieme con le difficoltà di inserirlo nelle categorie letterarie tradizionali.

L'analisi del titolo, ad esempio, rivela il legame con la letteratura utopica, inaugurata da Thomas More nel 1516: « *Erewhon* » è infatti il palindromo o forse, data l'anomala posizione della lettera 'h', semplicemente l'anagramma dell'avverbio « nowhere », di cui il termine « utopia » riecheggia la struttura ed il significato. Solo uno dei significati, tuttavia, perché il libro non ha nulla d'utopico; alla descrizione di una società perfetta ed equilibrata, sorta di paradiso in terra, sostituisce quella di un meccanismo assurdo e disumano, tanto più inattesa in quanto anticipata da una favorevole prima impressione del paese ignoto, che si presenta come una terra fertile e ridente,

popolata da esseri umani dal fisico perfetto e dai modi gentili¹.

Il confronto con un testo coevo apparentemente simile, *News from Nowhere*² servirà a confermare le caratteristiche tutt'altro che utopiche di *Erewhon*: il « non-luogo » evocato nel titolo dell'opera di Morris conserva la valenza positiva del prototipo moriano, rivelandosi effettivamente un « eu topos »³ in cui le dissonanze della società reale si armonizzano in un sistema di vita che ne ha nobilitato i presupposti ideologici e i costumi.

Il rapporto che le due civiltà, rispettivamente descritte in *Erewhon* e in *News from Nowhere*, intrattengono con il denaro può costituire il luogo esemplificativo della differente impostazione tra le due opere⁴. In *Erewhon* non

¹ « The beautiful sunset sky was crimson and gold; blue, silver and purple; exquisite and tranquillising; fading away there were plains, on which I could see many a town and city, with buildings that had lofty steeples and rounded domes ... I saw large pine forests, and the glitter of a noble river winding its way upon the plains; also many villages and hamlets, some of them quite near at hand ... [The men] were of the most magnificent presence, being no less strong and handsome than the women were beautiful; and not only this, but their expression was courteous and benign ... I am not much given to liking anybody at first sight, but these people impressed me much more favourably than I should have thought possible, so that I could not fear them as I scanned their faces one after another » (*Erewhon*, Harmondsworth, Penguin Books, 1981, pp. 70 e 72).

² Il libro di William Morris fu pubblicato nel 1891, circa venti anni dopo *Erewhon*.

³ Secondo alcuni la voce « utopia » non deriva da « ou topos » ma da « eu topos », origine, questa, che sottolinea il carattere positivo del luogo ignoto.

⁴ Dal confronto tra le cornici di *Erewhon* e *News from Nowhere* risulta evidente che la prima opera è dominata dall'interesse e dal culto della ricchezza, che si configurano come il movente primario dell'esplosione e dell'operazione di scrittura stessa, con un significativo scarto dalla norma, secondo la quale l'ansia di conoscenza e il desiderio di comunicare le proprie insolite esperienze sono i motivi del viaggio e dell'atto narrativo. La cornice di *News from Nowhere* invece, sia pur in termini sfumati e reticenti, allude alla lotta sociale, come attestano gli accenni alla lega, alla rivoluzione e all'assemblea; questo contesto, rivelandosi anticapitalistico e di stampo comunista, ha con il denaro un rapporto diverso che tende a ridimensionarne l'importanza e a limitarne la funzione.

c'è contrasto tra la cornice, in cui vigono i principi del mondo reale (e cioè della società vittoriana), e il testo propriamente detto, palcoscenico dell'universo immaginario: se la prima è suggellata dall'appello « Please, subscribe quickly »⁵, senza dubbio inconsueto in un'opera letteraria, il secondo mostra una cultura asservita a tal punto ai principi dell'utilitarismo da considerare colpevoli e quindi perseguibili a norma di legge tutti coloro che non sono in grado di produrre. Inoltre, la sfera economica, perno intorno a cui ruota l'intero sistema, impronta di sé anche la vita spirituale, che ne assorbe il linguaggio e i criteri di giudizio⁶.

In *News From Nowhere*, l'antitesi tra le due società, la reale e la fittizia, appare evidente nella conversazione tra il protagonista-narratore ed il barcaiolo Dick, nella quale il mutamento avvenuto si preannuncia attraverso l'aspetto che meglio lo qualifica: la sostituzione dell'interesse economico con motivazioni dettate da impulsi comunistici ed estetici:

... Of course I was not surprised to see him wait, as if for the inevitable after-piece that follows the doing of a service to a fellow-citizen. So I put my hand into my waistcoat-pocket, and said, 'How much?' though still with the uncomfortable feeling that perhaps I was offering money to a gentleman.

... Therewith my friend said thoughtfully: 'I think I know what you mean. You think that I have done you a service; so you feel yourself bound to give me something which I am not to give to a neighbour, unless he has done something special for me. I have heard of this kind of thing; but pardon me for saying, that it seems to us a troublesome and roundabout custom ...'⁷.

In sostanza, alla descrizione di un mondo perfetto, caratteristica fondamentale della letteratura utopica,

⁵ *Erewhon*, cit., p. 260.

⁶ A questo proposito, cfr. il capitolo intitolato « The Musical Banks ».

⁷ *News from Nowhere*, London, Boston and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 7.

Erewhon sostituisce l'immagine di una società contraddistinta da tratti profondamente negativi, tramite i quali la dimensione antiutopica del testo si definisce inequivocabilmente, confermata da un'ulteriore lettura del titolo fondata sulla sua forma particolare: l'anagramma del termine « nowhere » può quindi voler indicare la trasformazione dell'universo utopico nel suo contrario, la distopia⁸.

Il rapporto tra *Erewhon* e l'antiutopia venne stabilito fin dalla pubblicazione del testo di Butler; il libro, anonimo, fu attribuito a Bulwer-Lytton sulla base della somiglianza con *The Coming Race*⁹, visione profetica ed ammonitrice di una stirpe ctonia, dotata di poteri eccezionali, capace di sopraffare la civiltà degli umani che abitano la superficie della terra.

Il confronto dei titoli rivela il primo momento di diversificazione tra i due testi: « Erewhon », che può essere letto anche come « now-here », rispecchia l'*hic et nunc* dell'Inghilterra nella quale vive l'autore, sia pur deformata dalla satira, ancorata comunque al presente. « The Coming Race », invece, suggerisce l'avvento di un mondo nuovo, collocandosi a buon diritto nella schiera delle distopie, che, per quanto intrecciate saldamente al presente, ne illustrano i minacciosi sviluppi futuri¹⁰. La dimensione dell'opera butleriana, quindi, è quella del

⁸ Cfr. F. Marroni, « *Erewhon*: testo e specchio di un mondo alla rovescia », in *La città e le stelle*, IV (1985-86), p. 14.

⁹ Tanto *The Coming Race* quanto *Erewhon* furono pubblicati anonimi, rispettivamente nel 1871 e nel 1872; essendo conosciuta l'identità dell'autore del primo, nonostante l'anonimato, *Erewhon* fu creduto una sua seconda fatica. Nella prefazione alla seconda edizione del libro, Butler mette in chiaro il rapporto esistente tra le due opere: cfr. *Erewhon*, cit., p. 23.

¹⁰ S. Manferlotti, in *Antiutopia*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 27, definisce la distopia una « deformazione intenzionale del presente », rifiutando l'opinione diffusa che la considera « sviluppo » di certi aspetti del momento attuale. Non credo che i termini « deformazione » e « sviluppo » siano in antitesi: mi sembra, anzi, che devano essere conciliati in nome della valenza profetica e parabolica del genere, sottolineata proprio dalla dimensione futura dell'universo fantastico.

momento attuale e la società che vi è descritta esiste effettivamente e funziona secondo dei principi, non dissimili da quelli vigenti nell'universo distopico, di cui l'autore si propone di svelare la natura illogica e crudele. Al contrario, il pericolo prospettato da *The Coming Race* non ha un immediato riscontro nella realtà in cui l'autore ed i lettori vivono¹¹.

A parte le sorprendenti somiglianze di superficie¹², denominatore comune tra i due testi è la trasposizione letteraria della teoria evoluzionista a cui in entrambi è dedicato ampio spazio. Tuttavia essi restano molto diversi nella sostanza, perché differente è il loro intento: *Erewhon* vuole essere una satira dell'Inghilterra vittoriana, *The Coming Race* una negazione del valore dell'utopia: la civiltà perfettamente equilibrata descritta dal narratore, attuazione dell'ideale utopico da sempre sognato e mai tradotto in realtà, è piatta e noiosa e avvilisce l'intelligenza e l'iniziativa personale¹³.

¹¹ La dimensione futura della minaccia prospettata nell'opera di Bulwer-Lytton risulta qui particolarmente evidente: « Only, the more I think of people calmly developing, in regions excluded from our sight and deemed uninhabitable by our sages, power surpassing our most disciplined modes of force, and virtues to which our life, social and political, becomes antagonistic in proportion as our civilization advances, — the more devoutly I pray that ages may yet elapse before there emerge into sunlight our inevitable destroyers » (*The Coming Race*, Santa Barbara, Woodbridge, 1979, p. 118).

¹² Oltre a certi aspetti comuni alla narrativa incentrata sul viaggio in un luogo ignoto (il percorso verso la casa dell'ospite, l'apprendimento della lingua, l'interrogatorio, la curiosità dei locali nei confronti dello straniero), cito, tra i numerosi esempi di similarità tra le due opere, i paragoni tra il luogo ignoto ed il paesaggio alpino, il richiamo a civiltà arcaiche nella foggia degli abiti, la bellezza fisica e la gentilezza di modi del popolo « altro ». Inoltre va fatto un cenno ai Colleges of Sages, centri di studi teorici e lontani dalla realtà, che si rispecchiano nei Colleges of Unreason erewhoniani, entrambi probabilmente discendenti della swifitiana Accademia di Lagado.

¹³ Il narratore di *The Coming Race* insiste sulla stasi spirituale ed intellettuale provocata da un simile sistema sociale ed enumera le grandi personalità della cultura occidentale che non avrebbero avuto

Now, in this social state of the Vril-ya, it was singular to mark how it contrived to unite and harmonize into one system nearly all the objects which the various philosophers of the upper world have placed before the human hopes as the ideals of a Utopian future. ... And yet, if you would take a thousand of the best and most philosophical of human beings you could find in London, Paris, Berlin, New York, or even Boston, and place them as citizens in this beautiful community, my belief is, that in less than a year would die of ennui ...¹⁴.

Il testo quindi, prima che dai pericoli dell'inesorabile meccanismo evolutivo, che prevede la sopravvivenza della specie che meglio s'è adattata all'ambiente e l'estinzione di quella più debole, sembra mettere in guardia contro l'inutilità delle speculazioni improduttive della mente umana.

Dall'esame della cornice, infine, *Erewhon* risulta legato alla narrativa di viaggio, da cui deriva le formule metalogistiche della richiesta di fede fatta al lettore e dell'asserzione di autenticità degli eventi narrati¹⁵. La

occasione di estrinsecare le loro doti individuali nell'ambito della cultura sotterranea: « I have, on the contrary, endeavoured that the principles which regulate the social system of the Vril-ya forbid them to produce those individual examples of human greatness which adorn the annals of the upper world. Where there are no wars there can be no Hannibal, no Washington, no Jackson, no Sheridan; — where states are so happy that they fear no danger and desire no change, they cannot give birth to a Demosthenes, a Webster, a Sumner, a Wendel Holmes, or a Butler; and where a society attains to a moral standard, in which there are no crimes and no sorrows from which tragedy can extract its aliment of pity and sorrow, no salient vices or follies on which comedy can lavish its mirthful satire, it has lost the chance of producing a Shakespeare, or a Molière, or a Mrs Beecher Stowe » (*Op. cit.*, p. 109).

¹⁴ *The Coming Race*, cit., pp. 106 e 109.

¹⁵ L'affermazione della completa verità della narrazione e la conseguente esortazione, rivolta al lettore, a credere al racconto, è tipica del genere narrativo incentrato sul viaggio, come attestano gli esempi settecenteschi di *Robinson Crusoe* e *Gulliver's Travels*; anche *Erewhon* s'uniforma alla regola collocando questa formula metalogistica in apertura del testo: « ... I now publish my adventures; but I do so with great reluctance, for I fear that my story will be doubted unless I tell the whole of it ... My chief consolation lies in the fact that truth bears its

struttura tripartita propria del racconto utopico¹⁶, che oppone il doppio momento del viaggio di andata e di ritorno — la cornice — a quello della permanenza nel paese sconosciuto — il testo propriamente detto — è qui mantenuta, ma, insolitamente, il cammino alla volta del luogo ignoto vi occupa uno spazio assai esteso costituito dai sei capitoli iniziali¹⁷. Questa prima area del libro, fedelmente ricalcata sulle esperienze neozelandesi di Butler¹⁸, è di tono rigorosamente realistico, in opposizione alla zona *erewhoniana* in cui operano particolari meccanismi retorici¹⁹; con cura meticolosa vi si sottolinea, inoltre, i singoli momenti dell'esplorazione e gli stati d'animo che li accompagnano. Dal confronto con il più celebre libro dell'età vittoriana fondato sul tema della *quest*, il viaggio di ricerca — *Heart of Darkness* (1902), romanzo breve che narra, come è noto, dell'itinerario di Marlow lungo il fiume Congo — *Erewhon* risulta in contravvenzione anche con le regole di genere della narrativa di questo tipo²⁰.

own impress, and that my story will carry conviction by reason of the internal evidence for its accuracy. No one who is himself honest will doubt my being so » (*Erewhon*, cit., p. 39).

¹⁶ Cfr. V. Fortunati, *La letteratura utopica inglese*, Ravenna, Longo Editore, 1979, pp. 43-44.

¹⁷ I primi sei capitoli, nei cui titoli sono suggerite indicazioni di luogo, sono incentrati sul mutamento del quadro spaziale.

¹⁸ Dal 1860 al 1864 Butler fu in Nuova Zelanda, ove mise su un allevamento di pecore accumulando una discreta fortuna. In *A First Year in Canterbury Settlement*, pubblicato nel 1863, egli descrive le sue prime esperienze neozelandesi, che poi inserirà, con mutamenti del tutto marginali, nei capitoli iniziali di *Erewhon*.

¹⁹ Cfr., a questo proposito, S. Manferlotti, *Antiutopia*, cit., p. 47, che vede la compresenza, nella scrittura distopica, del naturalismo e del simbolismo.

²⁰ Considerando altri testi di epoca precedente — *Robinson Crusoe* (1719) — o coevi — *The Beach of Falesà* (1892) — che narrano di viaggi, persiste la sensazione di una netta differenza con *Erewhon*, dovuta, oltre che alla patente immobilità spirituale del personaggio, alla univocità di lettura che l'opera butleriana consente; essa si rivela un testo la cui chiave risiede nella corretta interpretazione delle corrispondenze tra il mondo immaginario e l'universo reale.

In primo luogo, con singolare staticità interiore, il protagonista ritorna in patria assolutamente immutato nonostante la significativa esperienza e non sembra in grado di percorrere la mitica via dell'arricchimento della propria personalità, che immancabilmente accompagna il superamento degli ostacoli incontrati lungo il cammino e tutto ciò in contrasto con la complessa evoluzione del personaggio, caratteristica fondamentale delle narrazioni di questo genere²¹. Inoltre *Erewhon*, a differenza di *Heart of Darkness*, ordito letterario simbolico, particolarmente ricco di potenzialità significative, può essere decodificato — alla maniera dell'allegoria — tramite un'unica chiave di lettura. Il gioco significativo del testo, infatti, si fonda sulla precisa corrispondenza tra un universo immaginario descritto nel libro e un universo reale identificabile con certezza nella realtà contemporanea della società britannica, senza il quale il primo non avrebbe senso.

L'esistenza di una seconda isotopia è attestata dalle sfasature logiche che intaccano il primo livello e lasciano intuire al lettore la presenza di un senso ulteriore che va al di là della lettera, immerso nel materiale immaginario che costituisce il testo. La struttura binaria basata sulla puntuale corrispondenza tra *Erewhon* e l'Inghilterra vittoriana, dunque, è uno degli aspetti caratterizzanti del libro.

È pertanto possibile negare contemporaneamente il carattere utopico e distopico del testo e la sua appartenenza al genere del racconto di viaggio, pur riconoscendo in esso momenti caratteristici di tali generi; l'immagine che ne deriva è quella di un'opera anomala, difficilmente

²¹ In *Heart of Darkness* Marlow raggiunge, attraverso l'esperienza del viaggio una elevata conoscenza di sé: « It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me — and into my thoughts » (*Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983, p. 11).

classificabile e per questo interessante²², in cui la dimensione satirica è costruita a ridosso di una struttura binaria, con un piano superficiale edificato attorno alla descrizione accurata di una società negativa e uno spessore ricavato dalle ricorrenze che echeggiano fra tale superficie e la sua dimensione allusiva.

II

La cifra caratterizzante di un testo così strutturato sarà quindi individuabile nel sistema di interazioni di precise ma tacite corrispondenze che si pongono tra l'universo reale e quello immaginario: il progetto di trasformazione del primo nel secondo — offerto al lettore dalle modalità della scrittura — è programmato in una duplice serie di operazioni retoriche che, veicolando particolari contenuti, allestiscono intorno ad essi un insolito gioco di forme.

Ad un primo stadio, allora, il lavoro retorico effettua un generale « mascheramento » della sostanza del testo, attraverso il quale la stessa qualità della scrittura muta in modo funzionale al particolare tipo di comunicazione « indiretta » che esso intende realizzare: a una critica puntuale e polemica dell'Inghilterra vittoriana si sostituisce la narrazione, di tono vagamente stupito, delle esperienze di un viaggiatore in un paese sconosciuto²³. Tale

²² Cfr. F. Marroni, « *Erewhon*: testo e specchio... », cit., p. 14: « ... Resta la pertinente osservazione sulla difficile classificazione dell'opera butleriana. Del resto è pur vero che collocare *Erewhon* entro coordinate tipologiche rigidamente determinate significherebbe limitarne gran parte della sua portata polemica e innovativa ».

²³ Secondo la concezione orlandiana, qui solo parzialmente applicata, l'aspetto del testo, che costituisce il piano superficiale del sistema di corrispondenze tra l'universo fittizio e quello reale — la descrizione della società erewhoniana — e la sua sostanza concettuale — la focalizzazione critica dell'ideologia e dei costumi dell'Inghilterra vittoriana — possono farsi corrispondere all'espressione alterata dalle operazioni

mimetizzazione si compie mediante la macrofigura dello *spostamento* che, in opposizione alle microfigure della retorica tradizionale²⁴, investe tutto l'ordito letterario senza limitarsi a plasmarne questa o quella zona: essa è dunque responsabile dell'aspetto complessivo del testo²⁵.

Al suo interno, poi, i singoli momenti della struttura narrativa sono a loro volta modellati da due diverse operazioni retoriche d'estensione più limitata, accomunate però dalla formula del rovesciamento. In tale secondo livello figurale²⁶ è possibile identificare l'effettiva peculiarità di *Erewhon* che, su questo piano, assume un aspetto marcatamente caratteristico anche rispetto all'opera che è più di frequente indicata come il suo prototipo: *Gulliver's Travels*. In effetti, l'intento satirico, la forma narrativa assunta dal materiale concettuale e la struttura binaria fondata sulla corrispondenza luogo ignoto/patria del viaggiatore sono comuni ad entrambi, autorizzando, a ridosso dei due libri, lo stesso percorso analitico lungo il piano macrofigurale che, innegabilmente, opera in ambedue secondo le medesime coordinate.

Per spostamento, dunque, s'intende l'intero processo che devia il fulcro d'interesse dall'universo reale a quello

retoriche e al grado zero: « Per parlare di grado zero dietro, o dentro, la lettera del testo di Montesquieu, mi pare certezza sufficiente — lungo una via di approssimazioni successive — questa che va espressa al condizionale: la religione giudaico-cristiana è ciò di cui il testo parlerebbe, se fosse formulato senza nessuna figuratività, se avesse strettamente un senso solo, se fosse ideologia e non letteratura » (F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, p. 43).

²⁴ Cfr. F. Orlando, *Illuminismo ...*, cit., p. 39: « Sarà bene parlare di 'microfigure' per le figure estensivamente intese, e suscettibili ancor più delle altre di derivare da, o coincidere con, quelle della retorica freudiana ».

²⁵ Cfr. F. Orlando, *Illuminismo ...*, cit., p. 38: « [La figura generale] consiste nel fatto che il testo, parlando letteralmente di una cultura estranea, parla — per così dire senza parlarne — di una cultura familiare ».

²⁶ V. p. 21.

immaginario, sostituendo l'uno all'altro: esso genera due momenti macrofigurativi particolari, lo straniamento e la negazione, per la realizzazione dei quali è condizione necessaria.

Il mondo fittizio, diverso da quello da cui proviene il viaggiatore, origina in questo stupore e desiderio di narrare quanto ha visto e sperimentato: la sua particolare visione delle cose, a tratti eccessivamente tendente alla descrizione oggettiva per venire a capo di problemi interpretativi e valutativi, si fa portatrice del senso d'estraneità che il luogo ispira a lui e, attraverso le sue parole, ai lettori²⁷. Lo *straniamento*, veicolato solitamente dal viaggio e dal sogno²⁸, suoi luoghi privilegiati che in *Erewhon* concorrono insieme a diffonderlo, sottolinea l'alterità del paese in cui il narratore viene a trovarsi, nonché la qualità quasi onirica della sua esplorazione: sia pur solo accennato, il tema del sogno, da sempre preambolo alla comunicazione di sapere occulto e di visione chiarificatrice, s'accompagna a quello dello specchio nella conquista di un più elevato grado di conoscenza di sé. In *Erewhon*, accanto ai momenti del viaggio d'andata e di ritorno, sono collocati parallelamente due sogni e due stati di torpore più o meno profondo²⁹, che marcano l'ingresso nell'universo immaginario prima ed in quello

²⁷ Cfr. F. Orlando, *Illuminismo ...*, cit., p. 29: « Si sa come tale dato narrativo [il viaggio] funzioni eccellentemente da pretesto per attribuire a occhi estranei, quindi estranianti, una visione che è alla lettera una revisione ... [La formula] tende a dissimulare la critica dietro lo stupore spontaneo da parte di uno che viene da lontano, dietro il giudizio innocente da parte di uno che non sa come stanno le cose, dietro la descrizione ingenua da parte di uno che vede tutto per la prima volta ».

²⁸ Cfr. V. Fortunati, *op. cit.*, specialmente i tre paragrafi iniziali del capitolo dedicato a Morris: « Utopia e romance in *News from Nowhere* di William Morris ».

²⁹ Cfr. *Erewhon*, cit.: per il primo sogno, p. 59; per il primo stato di torpore, p. 71; per il secondo sogno, p. 250; per il secondo stato di torpore, p. 252.

reale poi, tramite il contatto con gli abitanti dell'uno e dell'altro³⁰.

In *Gulliver's Travels* il senso d'estraneità è reso quanto mai tangibile dalle mutate proporzioni del luogo ignoto³¹, dagli abiti dei suoi abitanti, dalla somatizzazione di certi atteggiamenti dello spirito e di certi costumi locali³², dall'inversione dei ruoli³³. In *Erewhon* invece lo straniamento, che non si serve di vie così evidenti, resta più sfumato: l'aspetto del luogo e quello dei suoi abitanti ricalcano la realtà, favorendo quindi l'identificazione con essa; tale identificazione, tuttavia, poggia su un delicato equilibrio di stimoli in tal senso e di caute smentite:

The more I looked at everything in the house, the more I was struck with its quasi-European character; and had the walls only been

³⁰ *Gulliver's Travels*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, pp. 55 e 115; mi sembra interessante notare che il sonno dopo l'arrivo concorre, insieme con il viaggio stesso, a immettere in un'altra realtà anche nel testo di Swift, come testimonia l'episodio lillipuziano; ad esso, scelto come esemplificativo dell'intera opera, si farà riferimento in queste pagine.

³¹ Cfr. V. Fortunati, *op. cit.*, p. 98.

³² Cfr. *Gulliver's Travels*, cit., pp. 200-201: « Their heads were all reclined either to the right, or to the left; one of their eyes turned inward, and the other directly up to the zenith. Their outward garments were adorned with the figures of suns, moons, and stars, interwoven with those fiddles, harps, trumpets, guitars, harpsichords, and many more instruments of music, unknown to us in Europe ». Gli abitanti di Laputa rispecchiano le loro elevate tendenze speculative nell'aspetto esteriore; lo stesso procedimento è impiegato più volte da J. Hall in *Mundus alter et idem*, pubblicato nel 1605. Ecco come sono descritti, ad esempio, gli abitanti di Liperia, terra della tristezza: « Incolae plerique hispidi, macilenti, inculti, colore fusco, crine nigro, cute dura et aspera, fronte torva, neglecta veste, vultu tristi; oculis cum stupore quodam fixis, nec se facile moventibus, introrsum vero demissis, ac veluti in cavis maxillarum tumulis jam diu sepultis » (J. Hall, *Mundus alter et idem*, in *Works*, New York, Ams Press, 1969, vol. X, p. 43).

³³ Nel paese degli Houynhnms il rapporto tra l'uomo ed il cavallo è modellato in modo da privilegiare le caratteristiche di razionalità ed equilibrio di quest'ultimo, che, da una posizione di netta preminenza, tiene l'essere umano in condizione servile.

pasted over with extracts from the *Illustrated London News* and *Punch*, I could have almost fancied myself in a shepherd's hut upon my master's sheep-run. And yet everything was slightly different. It was much the same with the birds and the flowers on the other side, compared with the English ones ... [They] were very like common English ones ... not quite the same as the English, but still very like them — quite like enough to be called by the same name³⁴.

L'insistita somiglianza tra *Erewhon* e l'Inghilterra non viene mai tramutata in identità — ché altrimenti la funzione dello spostamento sarebbe tradita ed il gioco fondante del testo infranto — ma la sua reiterata presenza costituisce un'indicazione interpretativa che il lettore non deve trascurare, per cogliere la piena portata satirica dell'opera.

In relazione alla stasi interiore del personaggio, mi sembra comunque interessante notare l'assoluta mancanza del secondo straniamento³⁵, che accompagna di solito il ritorno in patria del viaggiatore, a testimonianza dell'influenza esercitata su di lui dagli usi e dai costumi del luogo esplorato. Presente per ben due volte nell'itinerario evolutivo di Gulliver³⁶, esso manca del tutto in *Erewhon*, dove il protagonista si reinserisce senza esitazioni nell'utilitaristico ingranaggio produttivo della società da cui si è temporaneamente allontanato: egli non ha saputo comprendere il valore conoscitivo della permanenza *erewhoniana*.

³⁴ *Erewhon*, cit., pp. 74-75.

³⁵ Cfr. V. Fortunati, *op. cit.*, p. 40.

³⁶ *Gulliver's Travels*, cit., p. 191; di ritorno da Brobdingnag, Gulliver sembra incapace di riadattarsi alle proporzioni del mondo normale. Dopo l'ultimo viaggio, tuttavia, il senso di estraneità che la patria suscita in lui arriva a toccare i vertici del disgusto: « I began last to permit my wife to sit at dinner with me, at the farthest end of a long table, and to answer (but with the utmost brevity) the few questions I asked her. Yet the smell of the Yahoo continuing very offensive, I always keep my nose well stopped with rue, lavender, or tobacco leaves » (p. 345). Dalla lettera che il protagonista invia a Symson, poi, emerge la qualità permanente e definitiva del secondo straniamento, e ciò attesta la dimensione dell'investimento che l'esperienza di viaggio ha avuto sul narratore.

Secondo i formalisti russi, il processo estraniante è il meccanismo costitutivo dell'arte: esso dilata infatti il momento percettivo che, nella ricezione dell'attività creativa è fine a se stesso, attraverso la visione estraniata, e quindi estraniante, di un oggetto noto³⁷. Una visione di questo tipo è, di frequente, il modulo descrittivo della letteratura utopistico-satirica, per le implicazioni derisorie ed ironiche che può sottintendere; la descrizione realistica e dettagliata della cosa nota, mai nominata apertamente — svolta cioè senza riferimento al repertorio dell'enciclopedia culturale dell'autore e del lettore — mette e fuoco i particolari del suo aspetto esterno, che, scissi dalla sua funzione ed evidenziati in modo insolitamente accurato, risultano estranei e peculiari. È il caso della lista di oggetti reperiti nelle tasche di Gulliver: il punto di vista lilliputiano, essendo « altro », sottolinea la singolarità di certi manufatti della cultura familiare. Di fronte alla descrizione estraniata il lettore è costretto a fissare l'attenzione per venire a capo dell'identità dell'oggetto di uso comune che non è più facilmente riconoscibile: non di rado è aiutato in questo compito dalla presenza di una traccia più o meno esplicita che lo indirizza verso la corretta via interpretativa³⁸, mentre altre volte è tratto in inganno da segni di riconoscimento destinati all'universo lilliputiano:

³⁷ Cfr. V. Sklovsky, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 12: « Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento'; procedimento dell'arte è il procedimento dello 'straniamento' degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il procedimento percettivo nell'arte è fine a se stesso e deve essere prolungato ».

³⁸ La descrizione estraniata si risolve, in questo caso, nel suggerimento della vera natura dell'oggetto che pone fine al senso d'estraneità suscitato nel lettore: « In his right waistcoat-pocket, we found a prodigious bundle of white thin substances, folded one over another, about the bigness of three men, tied with a strong cable, and marked with black figures; which we humbly conceive to be writings, every letter almost as large as the palm of our hands » (*Gulliver's Travels*, cit., p. 69).

Out of the right fob hung a great silver chain, with a wonderful kind of engine at the bottom. We directed him to draw out whatever was at the end of the chain; which appeared to be a globe, half silver, and half of some transparent metal: for on the transparent side we saw certain strange figures circularly drawn, and thought we could touch them, till we found our fingers stopped with the lucid substance. He put this engine to our ears, which made an incessant noise like that of a watermill. And we conjecture it is either some unknown animal, or the god that he worships: but we are most inclined to the latter opinion, because he assured us [...] that he seldom did anything without consulting it³⁹.

L'identificazione dell'orologio con la divinità, in prima istanza errata, sortisce un effetto comico derivante dall'interpretazione letterale — e perciò inesatta — delle parole del protagonista; a un esame più attento, però, rivela la sua valenza satirica nella sottile verità che esprime, laddove sottolinea la pericolosa dipendenza dell'uomo dalla protesi meccanica.

In *Erewhon*, il procedimento estraniante, che si riveste di abiti spuri solo parzialmente riconducibili a quelle che di solito sono considerate le norme del più tipico straniamento, tende a confermare e a intensificare la portata satirica del testo; un primo livello di tale operazione è riconoscibile nella descrizione delle Musical Banks, che, a dispetto del nome, risultano essere, dalla accurata focalizzazione del loro esterno e del loro interno, delle chiese:

... At last turning round a corner we came upon a large piazza at the end of which was a magnificent building, of a strange but noble architecture and of great antiquity. It did not open directly on to the piazza, there being a screen, through which was an archway, between the piazza and the actual precincts of the bank. On passing under the archway we entered upon a great sward, round which there ran an arcade or cloister, while in front of us uprose the majestic towers of the bank and its venerable front, which was divided into three deep recesses and adorned with all sorts of marbles and many sculptures ... We crossed the sward and entered the building. If the outside had been impressive the inside was even more so. It was very lofty and divided into several parts by walls which rested upon massive pillars; the windows were filled with stained glass descriptive of the principal

³⁹ *Gulliver's Travel*, cit., p. 70.

commercial incidents of the bank for many ages. In a remote part of the building there were men and boys singing⁴⁰.

Inoltre, il termine « bank », ripetutamente riferito alla istituzione religiosa, rende palesi le implicazioni satiriche che ne colpiscono il carattere mondano, il quale, da un lato è legato alla pratica spirituale come obbligo sociale, e dall'altro si riconnette all'imperante mentalità utilitaristica del « dare-avere », che ha ormai invaso anche il campo religioso⁴¹. Sia pur in maniera più sfumata, lo stesso modulo descrittivo si ripete nel medesimo capitolo per caratterizzare in senso psico-fisico i cassieri delle Musical Banks, immagini estraniare del clero⁴².

Dal capitolo centrale di *Erewhon*, intitolato alle Musical Banks, il procedimento estraniante s'irradia nelle due opposte direzioni del testo, pur assumendo caratteristiche differenti, che ne enfatizzano l'intento satirico. Questo secondo livello dell'operazione si fonda ancora sulla visione estraniata di oggetti e situazioni note, ma il momento del riconoscimento è qui ritardato e reso difficile da un ulteriore schermo che si frappone tra la descrizione e il referente: questo, infatti, viene investito da interventi retorici di ordine metalogistico, da cui viene trasformato, a fini satirici, in modo da inglobare in sé elementi contrari a quelli che dovrebbero costituire la sua sostanza reale. Non è dunque l'aspetto linguistico dell'enunciato, che si mantiene esente da scarti figurali, a risultare modificato, ma il mutamento va ad operare nella sfera extralinguistica della logica, imponendo necessariamente al lettore la conoscenza del referente, pena la perdita dell'informazione⁴³.

⁴⁰ *Erewhon*, cit., pp. 138-9.

⁴¹ Cfr. il capitolo di *Erewhon* intitolato « The Musical Banks ».

⁴² Cfr. *Erewhon*, cit., p. 140: « ... a sinister-looking person in a black gown came and made unpleasant gestures at me for peeping ».

⁴³ Cfr. Gruppo μ , *Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 188 segg.: « Ora con il metalogismo, invece di alterare così il significato delle parole, invece di lavorare sul linguaggio, il retore, per diletto o

Erewhon è quindi dominato dal senso di estraneità derivante dall'illusoria ma evidente alterità della cosa descritta, che poi, a una lettura in grado di ridurre lo scarto logico, rivela il volto familiare della realtà. La tecnica descrittiva che tratta come ignote cose invece conosciute da tutti affidandosi ad un punto di vista limitato da restrizioni cognitive, proprio dello straniamento, agisce qui insieme all'operazione retorica del rovesciamento, di cui si dirà in seguito, che maschera temporaneamente il carattere del referente:

... I was both much interested and pained by listening to the trial of a man who was accused of having just lost a wife to whom he had been tenderly attached, and who had left him with three little children, of whom the eldest was only three years old ... The jury returned a verdict of guilty after very little deliberation, but recommended the prisoner to mercy on the ground that he had but recently insured his wife's life for a considerable sum, and might be deemed lucky inasmuch as he had received the money without demur from the insurance company, though he had only paid two premiums⁴⁴.

In prima istanza, il senso di estraneità si sprigiona ugualmente di fronte a quest'uso contrario a tutti i principi vigenti nel mondo reale, ma poi si dissolve nella considerazione che l'autore intende attaccare, permutando la valenza dei termini « delitto » e « disgrazia », un'etica sempre più condizionata dal concetto di utile e sempre meno da quello di giusto, che penalizza ogni forma di sventura personale, in quanto ostacolo alla realizzazione di una società altamente evoluta in termini utilitaristici⁴⁵.

per professione, può fare appello all'oggettività della realtà, quale essa 'è', per separarsene senza esitazione e ottenere gli effetti di tale distanziamento ... In definitiva, il metalogismo implica la conoscenza del referente per contraddirne la descrizione fedele ... Qualunque sia la sua forma, il metalogismo ha come criterio la necessaria referenza a un dato extralinguistico. »; cfr. anche p. 201: « il metalogismo invece interessa direttamente il logico perché impone una falsificazione ostensiva ».

⁴⁴ *Erewhon*, cit., p. 112.

⁴⁵ Cfr. L. Drudi Demby, « Introduzione », in S. Butler, *Erewhon*, Milano, Adelphi, 1979, pp. X e XII: « ... In *Erewhon* ... si pratica una

Sempre legata allo spostamento è la seconda macrofigura particolare operante nel testo, la *negazione*, tramite la quale la condanna del paese d'origine del viaggiatore viene spostata sul falso bersaglio della cultura del paese ignoto. Lo spostamento è quindi un mezzo necessario alla concretizzazione della negazione, e, rendendo possibile la deviazione della critica, diventa condizione imprescindibile per il suo esito felice. Il suo aspetto più rilevante, dunque, è la capacità di condannare senza colpire direttamente: ambigua e sfumata, essa non prende corpo in una formulazione linguisticamente definita, incentrata su una 'asserzione negativa'⁴⁶, ma si rivolge ad un aspetto della cultura « altra » che sia riconducibile ad un preciso corrispondente nel paradigma culturale originario. Esempio calzante di questo procedimento è il resoconto di Gulliver sulle abilità richieste ai ministri lilliputiani, in cui il lettore indovina l'attacco alla vita politica inglese:

[Those persons who are candidates for great employments, and high favours, at court] are trained in this art from their youth, and are not always of noble birth, or liberal education. When a great office is vacant either by death or disgrace (which often happens) five or six of those candidates petition the Emperor to entertain his Majesty and the Court with a dance on the rope, and whoever jumps the highest without falling, succeeds in the office. Very often the chief Ministers themselves are commended to show their skill, and to convince the Emperor that they have not lost their faculty⁴⁷.

Il gioco si fa particolarmente immediato nel caso dei Colleges of Unreason erewhoniani, nei quali si rispecchiano con assoluta evidenza i principi della nuova Public

selezione cosciente, imperturbabile, ragionata... È una 'società altamente organizzata', un sistema teleologicamente impeccabile, con uno scopo ben chiaro: realizzare la massima felicità del maggior numero, col minor spreco ».

⁴⁶ Cfr. F. Orlando, *Illuminismo...*, cit., p. 167: « ... Se ci proponiamo di ricostruire un codice letterario illuministico, proprio la negazione freudiana in senso stretto o verbale non ci basta. Certo abbiamo a che fare con le parole; ma con parole che possono affermare ciò che negano e negare ciò che affermano, anche senza usare di un no ».

⁴⁷ *Gulliver's Travels*, cit., pp. 74-75.

School del Dottor Arnold e di suo figlio Matthew, basata sullo studio delle lingue classiche e delle materie umanistiche in opposizione all'*useful knowledge* di marca utilitaristica:

Heaven forbid that I should be flippant, but it appeared to me to be a wanton waste of good human energy that men should spend years and years in the perfection of so barren an exercise, when their own civilization presented problems by the hundred which cried aloud for solution and would have paid the solver handsomely; but people know their own affairs best. If the youths chose it for themselves I should have wondered less; but they do not choose it; they have it thrust upon them, and for the most part are disinclined towards it. I can only say that all I heard in defence of the system was insufficient to make me think very highly of its advantages⁴⁸.

La manifesta assurdità ed inutilità di un simile sistema parla da sé⁴⁹, anche quando il tono della condanna si stempera in un'inflessione stupita e per nulla tendente all'aggressione polemica⁵⁰. Raramente, inoltre, il modulo critico della negazione viene abbandonato per chiamare l'Inghilterra in causa direttamente, e questi sporadici squarci di realtà non fanno altro che confermare il procedimento negante nella sua interezza, quasi a garantire l'autenticità di Erewhon come bersaglio, tramite l'esistenza di uno spazio critico alternativo consacrato alla società d'origine del viaggiatore⁵¹.

⁴⁸ *Erewhon*, cit., p. 186.

⁴⁹ Cfr. F. Orlando, *Illuminismo...*, cit., p. 62: « In realtà, non occorre sottolineare l'ironia o la negazione freudiana di superficie: se si osa rattristarsi delle vittorie del ragionamento, gemere sulla corsa della verità, attribuire un qualche merito all'errore, va da sé che è solo per celia ».

⁵⁰ Il narratore di *Erewhon*, assai poco perspicace e, a tratti, decisamente ottuso, esercita assai di rado le sue capacità di giudizio a ridosso della realtà che viene conoscendo; alle sue spalle si sprigiona quindi l'ironia dell'autore, che strizza l'occhio al lettore mettendolo a parte di quelle stesse cose che anche il narratore vede ma che non sa penetrare.

⁵¹ Tuttavia, in *Erewhon* si verifica anche un altro tipo di negazione che non consiste nel fingere di condannare una tradizione estra-

III

È quindi alle operazioni macrofigurative che *Erewhon* e *Gulliver's Travels* devono l'aspetto di narrazioni incentrate sull'esplorazione di terre sconosciute di cui vengono messe a fuoco le ideologie e le pratiche culturali. Se lo spostamento, con lo straniamento e la negazione che ad esso si accompagnano, mette in atto in entrambi lo stesso tipo di « mascheramento », il secondo meccanismo retorico, che si sovrappone ai singoli momenti del testo trasformandoli, differenzia l'una opera dall'altra ricorrendo, nell'ambito del comune rapporto Inghilterra/luogo ignoto, a diversi principi di corrispondenza. L'impianto complessivo di *Erewhon* si fonda, infatti, sulla relazione speculare che si stabilisce tra il paese esplorato e la Gran Bre-

nea anziché la propria, ma nel fingere di voler dare a intendere che quest'ultima sia uscita incolume da un tentativo d'attacco, mentre in realtà la fragilità dei suoi principi è stata portata alla luce con innegabile chiarezza: « I own that she very nearly conquered me once; for she asked me what I should think if she were to tell me that my God, whose nature and attributes I had been explaining to her, was but the expression for man's highest conception of goodness, wisdom and power ... that people would no more cease to love God on ceasing to believe in His objective personality, than they had ceased to love justice on discovering that she was really personal ... Indeed I did wince a little; but I recovered myself immediately, and pointed out to her that we had books whose genuineness was beyond all possibility of doubt, as they were certainly none of them less than 1800 years old; that in these there were the most authentic accounts of men who had been spoken to by the Deity Himself, and of one prophet who had been allowed to see the back parts of God through the hand that was laid over his face » (*Erewhon*, cit., pp. 153-154). La critica mossa da Arowhena, la promessa sposa erewhoniana del protagonista, a certi principi della religione cristiana non è sgominata dall'improbabile argomentazione del narratore, che pure si mostra particolarmente soddisfatto della sua risposta. La mancata efficacia della sua replica, che risente delle polemiche contemporanee sull'interpretazione letterale delle scritture, è sottolineata, oltre che dallo stesso discorso di Arowhena, dal fatto che, solo poco prima, egli ha condannato duramente la religione erewhoniana proprio con gli stessi argomenti ora usati contro di lui.

tagna, intuibile già dalla forma assunta dal titolo⁵²; le istituzioni inglesi, metaforicamente riflesse nello specchio erewhoniano, cambiano di segno e si mostrano con caratteri rovesciati, così come, sempre in uno specchio ma questa volta reale, il lato destro e quello sinistro assumono l'uno il posto dell'altro. In *Gulliver's Travels*, invece, il rapporto tra la realtà e il cosmo fittizio è scandito da un sistema di corrispondenze meno puntuale che, abbandonato il modulo del capovolgimento speculare, segue modalità retoriche di natura diversa e più varia⁵³.

Con il termine *rovesciamento* s'intende qui unificare due operazioni retoriche, la sostituzione e la permutazione, che effettuano nel tessuto linguistico dei mutamenti chiamati *metabole*⁵⁴.

La sostituzione, definita anche soppressione-aggiunzione con un'espressione che esplicita la natura del dispositivo coinvolto nella rielaborazione retorica, elimina un'unità e, al suo posto, ne inserisce una diversa che,

⁵² Non va dimenticato che il titolo, fatta eccezione per la già menzionata posizione della lettera 'h', è l'immagine riflessa del termine « nowhere ».

⁵³ Un vago accenno ai meccanismi retorici operanti nella narrazione del viaggio a Lilliput può tenere conto di tre momenti che hanno particolare forza satirica: la danza sulla corda dei ministri lilliputiani, che adombra gli equilibristi necessari alla vita politica; lo scontro delle fazioni interne sulla questione dei tacchi alti e dei tacchi bassi, dietro cui si nasconde la lotta tra Tories and Whigs; la disputa tra Lilliput e Blefuscu sull'estremità più adatta per forare le uova, che rispetta le contese religiose anglo-francesi. Conservando i parametri d'analisi retorica mutuati dal Gruppo μ , l'operazione dominante sembra qui essere, in assenza di meccanismi di rovesciamento, la soppressione-aggiunzione, che, fra i metalogismi, comprende l'allegoria. Nel primo caso, sostituisce il concreto all'astratto e negli altri due, eliminati gli elementi originari, inserisce al loro posto assurde questioni di nessuna importanza sottolineando così la vanità dei dissidi politici e religiosi dell'Inghilterra dell'epoca. V. anche A. Graziano, *Il linguaggio dell'ironia*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, specialmente pp. 125-131 sull'allegoria.

⁵⁴ Cfr. Gruppo μ , *op. cit.*, p. 34: « Chiameremo metabole ogni specie di cambiamento di un aspetto qualsiasi del linguaggio ».

nel caso di *Erewhon*, contiene semi contrari a quelli dell'elemento escluso.

La permutazione⁵⁵, invece, si limita a mutare l'ordine lineare delle unità senza alterarne la sostanza, in modo generico o per inversione⁵⁶. Nell'ambito dei metaplasmi⁵⁷, essa rielabora la struttura dei nomi propri inglesi facendone dei palindromi o degli anagrammi⁵⁸: Yram, Mr Thims, Senoj Nosnibor e Ydgrun, nomi insoliti ed estranei, celano dietro l'apparente esotismo la realtà familiare delle Mary, dei Mr Smith e dei Robinson Jones⁵⁹, mentre Mrs Grundy⁶⁰, personificazione del culto

⁵⁵ Va comunque sottolineato che la permutazione, meccanismo fondante della visione rovesciata del mondo, è stata sin dall'antichità veicolo privilegiato di critica al presente: « Questo topos (impossibilia) descrive una brusca compatibilità di fenomeni, oggetti, esseri contrari, e questa conversione paradossale funziona come il segno inquietante d'un mondo 'ribaltato': il lupo fugge davanti ai montoni (Virgilio); questo topos fiorisce durante il Medio Evo, dove permette di criticare i tempi: è il tema vecchio e brontolone del 'se ne vedono di tutte', o ancora del colmo » (R. Barthes, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1985, p. 79).

⁵⁶ Cfr. Gruppo μ , *op. cit.*, p. 104: « Allo stesso modo che per la sostituzione, si può analizzare [la permutazione] come una procedura mista di soppressione-aggiunzione: tolgo un elemento da una posizione e lo aggiungo in un'altra; reciprocamente, un altro elemento almeno è tolto dalla sua posizione e aggiunto in un'altra ».

⁵⁷ « [L'ambito dei metaplasmi] comprende le figure che modificano l'aspetto sonoro o grafico delle parole e delle unità di ordine inferiore alla parola » (*Idem*, pp. 47-48).

⁵⁸ Cfr. *Idem*, p. 92: « L'anagramma è solo un tipo più radicale di permutazione ... sappiamo però che la permutazione può realizzarsi mediante l'inversione. Se le unità permutate sono unità elementari, otteniamo il palindromo ».

⁵⁹ Opera qui una doppia permutazione, essendo mutate, oltre alla posizione delle unità minime, anche quella del prenome e del cognome. È anche possibile, tuttavia, che si tratti di due cognomi scelti per la loro particolare capacità di evocare la realtà inglese agli occhi del lettore.

⁶⁰ Mrs Grundy è un personaggio *off-stage* di una commedia di Morton, *Speed the Plough*, scritta nel 1798: « The surname of an imaginary personage [...] who is proverbially referred to as a personification of the tyranny of social opinion in matters of conventional propriety ». *Oxford English Dictionary*.

del decoro e della rispettabilità, fa ormai parte del linguaggio comune per indicare chi è morbosamente condizionato dalle convenzioni. Anche in quest'ambito, dunque, domina il procedimento estraniante tramite il quale questi nomi, segno distintivo dell'uomo comune, appaiono per un attimo inconsueti e sconosciuti.

Il valore paradigmatico dell'avventura narrata da Butler che si esprime e si fa esplicito anche nelle scelte di denominazioni consuete e banali, riemerge, al di fuori del cosmo erewhoniano, nella figura del narratore, che manca del tutto di caratteri propri. Privato del nome nella prima esplorazione, assume in *Erewhon revisited* (1901) quello di Higgs, provocatoriamente assonante con 'x', simbolo di quella genericità che viene confermata dalla singolare indeterminatezza della sua figura, assolutamente priva di storia personale⁶¹. Il suo aspetto tipicamente anglosassone⁶², inoltre, concorre a farne una sorta di *everyman* vittoriano, prototipo dell'inglese medio dell'epoca, colonialista ed avido di guadagno.

⁶¹ Butler espone programmaticamente questa sua intenzione dicendo: « If the reader will excuse me, I will say nothing of my antecedents, nor of the circumstances which led me to leave my native country; the narrative would be tedious to him and painful to myself ». (*Erewhon*, cit., p. 39). Il silenzio del protagonista sul suo passato (è qui necessario richiamare le dolorose esperienze di Butler, il quale ritenne opportuno allontanarsi dall'Inghilterra a causa del conflitto con il padre che lo aveva destinato alla carriera ecclesiastica), contrasta con le informazioni offerte al lettore da altri viaggiatori illustri come Lemuel Gulliver o Robinson Crusoe e contribuisce a farne, più che un personaggio, la tipizzazione dell'inglese vittoriano.

⁶² Nel descrivere gli erewhoniani, di cui mette in evidenza l'incarnato bruno (cfr. p. 71), Butler si ispira ai popoli dell'Europa meridionale — gli italiani e gli spagnoli — che ha conosciuto nei suoi frequenti viaggi sul continente. Per contrasto, il protagonista è descritto come un tipico anglosassone: « My colour seemed to surprise them most, for I have light hair, blue eyes, and fresh complexion » (*Erewhon*, cit., p. 72).

La permutazione del nome, prerogativa esclusiva del territorio erewhoniano⁶³, si ripete con altre sfumature nel caso di Chowbok, il cui nome, Kahabuka, si muta sintomaticamente, dopo la conversione ed il trasferimento in Inghilterra, in Habakkuk⁶⁴. La possibile motivazione di questo ennesimo anagramma va ricercata nel capovolgimento geografico legato allo spostamento degli antipodi: nella colonia, che sappiamo essere la Nuova Zelanda, la denominazione si presenta in forma anagrammata per assumere l'aspetto che le è proprio in Inghilterra, dove ogni cosa riacquista — ironicamente — la dimensione corretta.

Sia in ambito metalogistico sia in ambito metaplastico, dunque, il secondo strato retorico opera solo nel testo propriamente detto, mentre la cornice ne rimane immune, conservando la forma del grado zero: infatti la prospettiva rovesciata, originata dalla sostituzione e dalla permutazione, si fa evidente solo in area erewhoniana, laddove al di fuori di essa cessa di operare.

Alla permutazione, che può essere di natura logica o cronologica, sono da ascrivere quasi tutti i giochi di capovolgimento che conferiscono al testo la sua struttura caratterizzante. Il primo esempio di permutazione che s'incontra nel testo è quello che si costruisce a ridosso dell'istituzione della giustizia, per suggerirne il perverso determinato dall'etica utilitaristica: il normale rapporto che lega il crimine e il castigo da un lato e la malattia e la cura dall'altro viene alterato invertendo la

⁶³ Fuori da Erewhon s'interrompe la pratica dell'anagramma, come attesta il nome del capitano della Principe Umberto, che è Giovanni Gianni. Neanche in questo caso, tuttavia, Butler fa del tutto a meno della retorica per coniare i nomi dei suoi personaggi, come dimostra il modello ripetitivo dell'ultima denominazione. Va anche notata che essa si costituisce di due prenomi forse in opposizione a Senoj Nosnibor, formata da un doppio cognome (cfr. n. 59).

⁶⁴ Abacuc, vissuto nel VII sec. a.C., è uno dei dodici « profeti minori » della Bibbia, autore di un libro in versi composto di tre capitoli.

posizione dei due elementi finali di ciascuna relazione: nell'universo immaginario al crimine consegue la cura e alla malattia il castigo:

... In that country if a man falls into ill health, or catches any disorder, or fails bodily in any way before he is seventy years old, he is tried before a jury of his countrymen, and if convicted is held up to public scorn and sentenced more or less severely as the case may be ... But if a man forges a cheque, or sets his house on fire, or robs with violence from the person, or does any such things as are criminal in our own country, he is ... taken to a hospital and most carefully tended at the public expense⁶⁵.

L'inversione logica si ripete nella stessa forma a proposito della religione: nelle Musical Banks la vita spirituale è trasformata in un commercio privo di valore e ridotta a un obbligo sociale che va assolto per questioni di decoro e di prestigio; l'istituzione religiosa vive così ai margini della realtà, esautorata dalla sua funzione di guida nell'avventura terrena dell'uomo, anzi, asservita alle esigenze più mondane. Queste, invece, come attesta il culto della dea Ydgrun, si colorano di significati elevati, assurgendo allo status di principi ispiratori della vita umana. La religione, che almeno formalmente per il benpensante dell'età vittoriana restava il cardine ideale dell'esistenza umana, diviene quindi un ingranaggio trascurabile nel meccanismo complessivo della cultura erewhoniana⁶⁶, mentre l'aspetto secolare e terreno dell'esistenza viene tenuto in conto di vera e propria religione:

In spite of all the to-do they make about their idols, as the temples they build, and the priests and priestesses they support, I could

⁶⁵ *Erewhon*, cit., p. 102.

⁶⁶ Per quanto diverso sia il posto che la religione vi occupa, le opinioni di Butler sulla vita spirituale dell'Inghilterra vittoriana sembrano paragonabili alla critica mossa da Arnold in *Culture and Anarchy* (1869), alla società britannica, che lascia progressivamente insterilire la ricerca della perfezione interiore per curarsi degli aspetti esteriori e meccanici della civiltà, nei quali è convinta che risieda la sua grandezza.

never think that their professed religion was more than skin-deep; but they had another which they carried with them into all their actions and although no one from the outside of things would suspect it to have any existence at all, it was in reality their great guide, the mariner's compass of their lives; so that there were very few things which they ever either did, or refrained from doing, without reference to its precepts⁶⁷.

Il meccanismo permutativo si fa più elementare e immediatamente percepibile a ridosso delle tre zone del testo che trattano della mitologia dei non nati, delle macchine e dei diritti degli animali e dei vegetali. Alla quasi totale mancanza di un corpus di credenze sulla vita dopo la morte, si oppone, ad Erewhon, l'elaborata dottrina circa un'esistenza precedente la nascita, che, con inversione cronologica oltre che logica, prevede la ferma determinazione dei figli a venire al mondo e la conseguente loro imposizione sui genitori che, costretti a subire, si lasciano infine convincere a generarli⁶⁸. I non nati redigono, prima di abbandonare il limbo che abitano in attesa di trasferirsi sulla terra, un documento in cui, protraendo il gioco permutativo, s'assumono la totale responsabilità di quei mali che — in altri mondi — i genitori sono tenuti per obbligo di legge morale a curare: « He acknowledges that he is responsible for all the physical blemish and deficiencies which may render him answerable to the laws of his country; that his parents have nothing whatever to do with any of these things ... »⁶⁹.

Il dibattito sulla diffusione delle macchine, assai attuale all'epoca in cui Butler scrive, è riecheggiato nei tre capitoli intitolati « The Book of Machines », dove il timore del totale asservimento dell'uomo allo strumento meccanico prende forma nell'immagine di una schiavitù

⁶⁷ *Erewhon*, cit., p. 156.

⁶⁸ Cfr. *Idem*, p. 162: « They hold that the unborn are perpetually plaguing and tormenting the married of both sexes, fluttering about them incessantly, and giving them no peace either of mind or body until they have consented to take them under their protection ».

⁶⁹ *Idem*, pp. 163-164.

effettiva, che vede l'uomo relegato in funzione servile rispetto alla macchina⁷⁰. La permutazione⁷¹ culmina qui nell'inversione del ruolo creativo ormai di competenza di quest'ultima — che, non più frutto dell'intelletto e dell'abilità dell'uomo, ne forgia invece l'anima — rivelando così, a 150 anni di distanza, il catastrofico esito del processo di dipendenza dell'essere umano dalla tecnica, già intuibile nel rapporto che legava Gulliver all'orologio, suo oracolo⁷².

Infine, il riconoscimento dei diritti degli animali e in special modo dei vegetali si basa sul principio evoluzionista dell'origine comune di tutti gli organismi viventi. Da questo presupposto, che ad Erewhon viene portato alle sue estreme conseguenze logiche, deriva l'assoluta proibizione di alimentarsi, che rischia di condurre il popolo erewhoniano all'estinzione⁷³. La diffusa convinzione che il progresso morale, il cui veicolo privilegiato è senza dubbio il rispetto dei diritti altrui, abbia assoluta preminenza sul resto si tramuta in uno strumento di morte per

⁷⁰ Cfr. *Idem*, p. 221: « ... They will rule us with a rod of iron, but they will not eat us; they will not only require our services in the reproduction and education of their young, but also in waiting upon them as servants; in gathering food for them, and feeding them; in restoring them to health when they are sick; and in either burying their dead or working up their deceased members into new forms of mechanical existence ».

⁷¹ La permutazione si costituisce in questo caso su una sostituzione basilare che, eliminato il carattere inorganico della macchina e trasformatolo nel suo opposto, la rende un organismo vivo e pulsante, capace di evolversi e di mutare, secondo i principi dettati da un lamarckiano senso di necessità che essa avverte con chiarezza.

⁷² Se Gulliver non osava intraprendere alcunché senza prima consultare il suo orologio, in piena era industriale gli erewhoniani asseriscono addirittura di essere dei prodotti delle macchine: « Man's very soul is due to the machines; it is a machine-made thing » (*Idem*, p. 207).

⁷³ Cfr. *Idem*, p. 227: « ... For if the second of the two reformers of whom I am about to speak had had his way — or rather the way that he professed to have — the whole race would die of starvation within a twelve-month ».

l'uomo: secondo il consueto meccanismo permutativo, quindi, l'essere umano, lungi dal decimare altre specie per la sua sopravvivenza, quasi accetta di sacrificare se stesso al benessere di quei mondi — animale e vegetale — che di solito sono funzionali alla sua esistenza.

Un esempio di sostituzione, invece, è rappresentato dai Colleges of Unreason, in cui i principi razionali e logici che dovrebbero ispirare l'istruzione dei giovani lasciano il posto ai criteri contrari:

They argue thus — that to teach a boy merely the nature of the things which exist in the world around him, and about which he will have to be conversant during his whole life, would be giving him but a narrow and shallow conception of the universe, which it is urged might contain all manner of things which are not now to be found therein. ... To imagine a set of utterly strange and impossible contingencies, and require the youths to give intelligent answers to the question that arise therefrom, is reckoned the fittest conceivable way of preparing them for the actual conduct of the affairs in after life⁷⁴.

Particolarmente chiara è qui la doppia fase della soppressione-aggiunzione, che elimina dall'universo educativo dell'allievo la conoscenza di quanto lo circonda e la sostituisce con nozioni ipotetiche e remote, assai difficilmente applicabili alla realtà; anche in questo caso, dunque, sia pure con un dispositivo non permutativo, la situazione è capovolta e la sua logica è sovvertita.

La cornice, nella quale si estrinseca la sostanza colonialista dell'avventura⁷⁵, si aggiunge, a guisa di ulteriore

⁷⁴ *Idem*, pp. 185-186.

⁷⁵ Al culmine della sua affermazione, la mentalità imperiale penetra in *Erewhon* che è la narrazione di un viaggio fatto a scopo di conquista e sfruttamento. La natura imperialista dell'operazione del narratore è attestata dalla presenza dei soliti alibi religiosi e conoscitivi (entrambi legati alla convinzione che gli erewhoniani siano le dieci tribù perdute d'Israele; cfr. p. 75), che sempre accompagnano la rapina colonialista. Inoltre, il rapporto tra il protagonista E l'indigeno Chowbok segue lo schema classico dell'allettante promessa e dell'inganno. Infine, il narratore intende deportare e schiavizzare gli erewhoniani, che non a caso sono di carnagione più scura, avvalendosi della superiorità tecnologica offertagli dal fucile, ancora sconosciuto a Erewhon.

tassello, a completare il mosaico dei « vizi » vittoriani, di cui il libro costituisce un elenco tanto provocatorio quanto esauriente. Tale cornice, integrata nel testo e coinvolta nella satira, non concede al protagonista-narratore alcuna possibilità di distaccarsi dalla realtà che lo invischia e che pure non sa decifrare: la lezione che egli ignora, tuttavia, è a disposizione del lettore, per il quale è stato meticolosamente apparecchiato l'incontro con l'« altro », tradizionalmente ricco di implicazioni conoscitive. Ma anche la scoperta dell'« altro », resa possibile, ad un primo livello di lettura, dalle operazioni retoriche che trasformano il paese d'origine nella terra incognita, s'inserisce nel gioco fondante del testo e la consueta interpretazione del rapporto con il diverso da sé ne risulta capovolta: in esso, identificate e approfondite le differenze, si finisce per riconoscere il proprio simile, mentre l'opera butleriana sembra suggerire la convinzione che l'Io nasconda in sé l'« altro » e quei meccanismi crudeli, incoerenti e primitivi che di solito si attribuiscono alle culture « inferiori » e bisognose di guida. La prospettiva etnocentrica è rovesciata: l'Inghilterra, faro di civiltà e portabandiera del progresso, è ora vista attraverso gli occhi dell'« uomo bianco » come terra da colonizzare e civilizzare.

Erewhon, quindi, nasconde un terzo livello di lettura sotterraneo, che ne fa una struttura a tre strati: il primo, più superficiale, è l'area erewhoniana in cui si esplora la terra incognita e si percepisce la differenza con l'« altro »; il secondo, più profondo, lascia emergere l'Inghilterra e favorisce l'identificazione con il diverso da sé, determinando così la sua scomparsa; il terzo, infine, fa affiorare quegli aspetti sinistri dell'Io che, attribuiti da sempre all'essenza dell'« altro », lasciano intuire l'ulteriore identificazione, basata questa volta su nuovi principi, tra ciò che si è in realtà e ciò che ci si vanta di non essere: l'« altro » ricompare tra le righe del testo ma ha il volto dell'Io.

Dietro l'esplorazione colonialista, pertanto, si cela un viaggio nell'epoca vittoriana, che consente al lettore

inglese di riconoscere i lati oscuri della sua natura; la valenza conoscitiva di questo percorso è confermata dal suo carattere onirico e dalla costante presenza del meccanismo speculare nel tessuto letterario butleriano, due elementi che fungono da stimolo ad approfondire la lezione e a interpretarla, appunto, come un momento di revisione dei principi su cui si basa la « civiltà ».

ROBINSON CRUSOE AND COLONIALISM

di

Mark Kinkead-Weekes

Men make stories to understand themselves and their world. When the world changes, they need new stories: if it changes enough, they may even need quite new forms of storytelling. (Indeed what has become known as the English 'novel' — that is, the new thing — was invented, at the beginning of the 18th century, very much as a response to a whole new kind of society, and to take stock of a novel kind of man). This becomes very clear when we look at three tellings of the *same* story: in, let us say, a play dated about 1611, a novel dated 1719, and a book of poems dated 1965. « Once upon a time, a man was cast away on a desert island, frighteningly isolated, and thrown on his own resources. But he not only learned how to cope with the nature of the place and how to prosper; he also discovered in himself a new kind of human being and a new vision of the powers at work in the universe ». This is, of course, the story of Shakespeare's *The Tempest*. The island on which Duke 'Prospero' is cast away isn't precisely located, but Shakespeare used accounts of the Bermudas¹, and his only native (whose name, Caliban, is an anagram of Cannibal) ought I think to be played as a Carib Indian. The West Indies, and indeed the new problem we know as

¹ Cfr. 'Introduction' to W. Shakespeare, *The Tempest*, ed. by F. Kermodé, London, Methuen, 1954, pp. XXV-XXXVIII.

Colonialism, have begun to enter the English imagination. Caliban's island is full of voices, but he is taught English, and uses it mainly to curse his master savagely, and to long and plot for freedom. The main story, however, is Prospero's. He has gained power over the elements of nature by his magic — or, as we should say, science — and he can control both nature and man. But his experience on the island changes him radically. At the end, he renounces his power for a deeper wisdom of reconciliation. His 'old world' conception of himself and others in terms of power is unmade and transformed into new humanity, through a new understanding of the very different power of suffering and sorrow, forgiveness and love. When Prospero sails home, Caliban gets his freedom and says he will be wise hereafter, and seek for Grace. Only, *that* story cannot be imagined yet.

But Prospero was sailing back to a world about to undergo a very different transformation. England first tore itself apart in civil war, and then re-cast itself into a bourgeois, individualistic, mercantile society, which established its 'prospering' not only through commerce, but also through colonialism and the slave trade. It was in response to the advent of that new world that the novel kind of storytelling was invented, by a new kind of author. Daniel Foe's fiction began with his own name, for he was not a gentleman like Pope or Swift, and he came from the commercial City of London, rather than the fashionable part which was called the Town, so he gave himself a 'De' to his name, to improve his status. He also had a most un-Augustan career, having been failed merchant, journalist, and secret agent before he wrote his novels in his sixties. So, in 1719, just over a century after *The Tempest*, we get a very different version of 'prospering', in a newly 'realistic' form of art. The new hero cast away on a Caribbean island near the mouth of the Orinoco is not a Duke, but a merchant, and his name (of course) is Robinson Crusoe. Instead of magic he has his own practical energy and resourcefulness, tools and weapons for exploiting natural resources. Caliban changes into

Man Friday, converted from cannibalism, and set to work in a classically colonial relationship with his Master, to develop the island into a prosperous Estate. In developing himself, from terrified castaway to caveman, herdsman, agriculturist, plantation owner, governor, Crusoe discovers what he is capable of, as an individual. The fiction combines individualism with a Puritan belief in divine Providence, and with a capitalist sense of how to 'develop' an 'underdeveloped' world through man's restless energy — and the exploited labour of other men. A new world has called forth a wholly new way, not only of seeing, but of writing.

Indeed we can never be sure what an author sees until we grasp how he sees, in writing; how his peculiar « shaping spirit of imagination » — to use Coleridge's words (*Dejection: An Ode*) — is revealed in his particular kind of form and style. To grasp the nature of Defoe's new world we must first understand the nature of his prose. But perhaps a contrast with a very different style might help us to 'fix' his peculiar quality. So here is another man, nearly drowned, who has struggled ashore:

Then he was there, suddenly, enduring pain but in deep communion with the solidity that held up his body. He remembered how eyes should be used and brought the two lines of sight together... The pebbles were close to his face, pressing against his cheek and jaw... Their whiteness was qualified by yellow stains and flecks of darker material. There was a whiter thing beyond them. He examined it without curiosity, noting the bleached wrinkles, the blue roots of nails, the corrugations at the finger-tips... He did not move his head... His eyes returned to the pebbles and watched them as if they were about to perform some operation for which he was waiting without much interest. The hand did not move. Water welled up among the pebbles. It stirred them slightly, paused, then sank away while the pebbles clicked and chirruped... He watched the pebbles while the water came back and this time the last touch of the sea lopped into his open mouth. Without change of expression he began to shake, a deep shake that included the whole of his body. Inside his head it seemed that the pebbles were shaking...²

² W. Golding, *Pincher Martin*, London, Methuen, 1956, p. 25.

That of course is not Defoe, and could not be. It is from William Golding's *Pincher Martin*. But the contrast with *Robinson Crusoe* might help us to pin down just what it is that Defoe's imagination seizes as significant in the situation, and exactly how he orders his language to do something utterly different from Golding's attempt to put us inside that half-drowned man's head. Here is Defoe:

... the sea having hurried me along as before, landed me, or rather dashed me against a piece of rock, and that with such force, as it left me senseless, and indeed helpless, as to my own deliverance; for the blow taking my side and breast, beat the breath as it were quite out of my body: and had it returned immediately, I must have been strangled in the water; but I recovered a little before the return of the waves, and seeing I should be covered again by the water, I resolved to hold fast by a piece of the rock, and so to hold my breath, if possible, till the wave went back; now as the waves were not so high as at first, being nearer land, I held my hold till the wave abated, and then fetched another run, which brought me so near the shore, that the next wave tho' it went over me, yet did not swallow me up as to carry me away, and the next run I took, I got to the main land, where, to my great comfort, I clambered up the cliffs of the shore, and sat me down upon the grass free from danger, and quite out of reach of the water... I walked about on the shore, lifting up my hands, and my whole being, as I may say, wrapt up in the contemplation of my deliverance, making a thousand gestures and motions which I cannot describe, reflecting upon all my comrades that were drowned, and that there should not be one soul saved but myself; for, as for them, I never saw them afterwards, or any sign of them, except three of their hats, one cap, and two shoes that were not fellows³.

Golding works to make us *experience* as directly and densely as possible. These are the sensations we would have felt. The eye is focussed... with increasing intensity. We are made to see with the rivetted attention of the man. Then, imperceptibly, feeling and hearing and touching are added to seeing; and out of sensation wells emotion. The dulled objectivity reveals the suffering that

³ D. Defoe, *Robinson Crusoe*, Oxford, Blackwell, 1927, p. 51; *Robinson Crusoe*, ed. by A. Ross, Harmondsworth, Penguin Books, 1965, p. 65.

caused it. As the body begins to shake, there is a kind of horror — the revulsion of the whole being at its situation. We are inside a head, we are a pair of eyes and returning senses, a consciousness aware of fear and pain. We know what it *is* to recover from drowning; as the Defoe passage will not tell us. (I think we shouldn't attach too much importance to the term 'realism' as a description of Defoe). Yet the purpose of bringing Golding into comparison is not to mark inferiority, but to show that Defoe is doing something very different — that his imagination works in another direction altogether. The *Crusoe* passage is dominated by the first personal pronoun. Defoe keeps our attention fixed on that capital 'I', so that although the sea threatens to overwhelm him, we never doubt that he is in control. The verbs change to establish our response: for a short while they belong to the sea, but soon the loose syntax turns, the object becomes the subject and the passive becomes the active. He is hurried, landed, dashed, left senseless and helpless, beaten, (until) I must have been strangled in the water... but I recovered, I resolved, I held, I clambered up, and sat me down... quite out of reach of the water. This is the essential movement of the prose. We may also note that the nouns have little resonance in themselves, they are merely things that the 'I' and its actions deal with. If we then try to describe the *kind* of imagination that is operating, from the kind of selection made by the style, we would surely say that this is a vision essentially concerned with the struggle of the individual, to dominate his environment. It is little concerned with the character of the individual or his particular consciousness. Nor is it really concerned with the particular nature of the environment. It is essentially concerned to capture the way that the one comes to dominate the other. Action, consequently, is by far the most important mode. A Defoe paragraph is made up of a very loose and episodic succession of actions (this happened, then that, then this). For it is not the relation between the actions that is important, but the way that, as they succeed one another, the key

pattern of dominance is continually established and re-enacted. This imagination sees the world as one of objects, for humans to act on: objects dangerous, or useful, or not useful, like the shoes that are so denuded of their pathos by the automatic recording of their uselessness. It has little to do with the creation of what it would feel like to experience the situation described. So though one can see what critics mean by comparing Defoe with law-court evidence; it is not that such a style could give us 'the truth, the whole truth and nothing but the truth'. It is rather the account must be stripped down to the bare actions that will reveal the essential pattern of action; stripped of all complication that would distract one from grasping that essential pattern.

In fiction, that stripping down of a situation from its complex possibilities in 'real life', in order to reveal a basic human condition behind it, archetypally, is a kind of imagination I find it useful to describe as 'myth'. It is a kind of X-ray vision piercing below the surface to tell us the hidden structure of man's situation; a vision that is 'true', but more basic than we normally see. Consequently the myth-maker feels bound to convince us that his situation is not made-up or artificial or fabulous, but 'true'... and this is the function of Defoe's circumstantiality, his wealth of concrete detail: « three hats, one cap, and two shoes that were not fellows ». The loose and episodic storytelling also works to this end: this happened, then that, oh yes and I forgot to tell you this, and so you see this... and so on. The technique of narrative has the effect of persuading us that it is just the way that such a person would tell the story, authenticating it, not allowing us to detect the hand of deliberate design, producing an illusion that it is not 'fiction' at all. Defoe was extraordinarily good at this; so much so that it is difficult to tell from internal evidence what is fiction and what is good, lively journalistic reportage of fact. *The Journal of the Plague Year* is a masterly piece of journalism by an eyewitness on its own evidence, except that Defoe was only five at the time. Whereas *The Apparition of Mrs Veal*,

the account of a Canterbury lady who claimed to have seen the ghost of a dead friend, was cited all through the 19th century as another superb example of Defoe lying like truth — but turns out on external evidence to be a piece of pure reportage!⁴ In his concern to give his work the appearance of truth, then, the myth-maker parts company from the fabulist; and tries to convince us that his archetypal kind of 'truth' is not made-up, but discovered below the surface of 'real life'. On the other hand, the myth-maker also clearly parts company from what we might call the fictive 'historian' who tries to bring out as much as he can of the complexity and density of ordinary experience. The selectivity of myth, the areas of 'real life' that may be excluded as non-essential, may be quite extensive. In Defoe's case they certainly are, which makes 'realism' a very misleading way of talking about him. From our passage alone one can see how little he is concerned with character: with what makes this person quite different from that person, the complexities and depths of personality. Crusoe is largely archetypal, an Everyman. We saw also that the whole life of sensation, and the bringing of experience to consciousness, were largely missing. I shall be showing in a moment that the world of human relationship is extraordinarily limited. The experience of reading Defoe leaves out a great deal of our own experience of ourselves and our life.

But (I repeat) this goes first to show how one kind of imagination in art differs from other kinds. It may be precisely the myth-maker's vision of an *archetypal* human condition, and his anxiety to bring it home to us, that make him regard other complexities and possibilities as non-essential. One can detect the nature of the imaginative ordering both in miniature — as I've begun by doing, examining the style in detail — and also in the fiction as a whole; and use one to check the other.

⁴ J. Sutherland, *Defoe*, 2nd edition, London, Methuen, 1950, pp. 143-144.

Just as, in the passage we started with, Defoe excludes everything but the first personal pronoun transforming itself from a passive subject to an active agent; so the book as a whole isolates its hero on his desert island, away from all the complications and conditionings of society, in order to see his essential human condition. And the essence of Everyman's situation is that he is ultimately alone. As Defoe was to put it more 'philosophically' and explicitly in the *Serious Reflections of Robinson Crusoe*:

What are the sorrows of other men to us, and what their joy? Sometimes we may be touched indeed by the power of sympathy, and a secret turn of the affections; but all the solid reflection is directed to ourselves. Our meditations are all solitude in perfection; our passions are all exercised in retirement; we love, we hate, we covet, we enjoy, all in privacy and solitude. All that we communicate of those things to any other is but for their assistance in the pursuit of our desires; the end is at home; the enjoyment, the contemplation, is all in solitude and retirement; it is for ourselves we enjoy, and for ourselves we suffer⁵.

Now this is a post-creative statement; but it is absolutely true of the novel's view of human relationship, as we shall see. Moreover Everyman, thus lonely, is always faced by a hostile environment, forced to make his way against it, or else be crushed by it. This is not merely true of the escape from drowning, it is true essentially. But he is driven by some mysterious force within him, which will impel him to move forward from apparent security and plunge him into the trials of the unknown; but which will also make him cope with its challenges and overcome them. He is alone, but he is not helpless. He has a mind and can draw on the minds and experience of other men. He has, or can make, tools. (Crusoe in fact owns the most equipment ever assembled for a castaway!) But his greatest assets are in himself: his courage, his resourcefulness, his restless energy, his indomitable refusal to

⁵ In D. Defoe, *The Works*, Boston, 1903, vol. 3, p. 4.

be overcome. All desert-island myths are about « the state of nature ». When the consolations and protections as well as the complexities of society are ripped away, it is man's nature (it seems) to know terrible fear. Crusoe works frantically at his fortifications for a year, long after he knows that there is no creature on the island that can hurt him, and long before he has any idea that the cannibals are landing. The sight of the footprint brings on another prolonged bout of fearful anxieties. He is always suspicious, always fearing the worst. But the fundamental 'I' at the centre of him is utterly resilient, and determined to turn challenge and adversity to survival and success.

So, in the style in miniature and in the work as a whole, the archetypal condition revealed by this new kind of vision is that man is essentially a lonely individualist — a vision very different from *The Tempest's*. But Defoe's individualism also drives him further, to create a world whose realities are economic and utilitarian. Desert island myths are bound to be about survival; but Defoe's is also about exploitation and, ultimately about capitalism. We might note how the first part of Crusoe's story — before he gets to the island — anticipates the stages of his life there. His first experience, after leaving home, is of storm and danger, that first truth (for Defoe) of 'la condition humaine': the hostility of the world in which man finds himself, the fear, and the struggle to survive. The second experience is of the exploitation of natural resources, through commerce, the third is of man's exploitation of man, when he is captured by the Sallee rovers and turned into a slave. But the last phase is prospering and profit on his Plantation in Brazil. This pattern is repeated on the island. The first necessity is survival. But it is not long before the island ceases to be a desert island, and becomes an estate crying out for development. It is slavery which provides the necessary manpower, and the novel finally turns into an idyll of economic exploitation for profit under ideal conditions, without competition or distraction.

So the myth starts a human being from his basic condition and shows him battling, not only for survival, but for economic dominance and capital fortune. Moreover it is precisely the way that it goes behind the normal conditioning of life, rips it away, that is the first source of its fascination. Every object from the wreck we see as though it were for the first time, because only now can we appreciate its significance for Everyman in his loneliness, outside society, its significance as a weapon in the battle against the environment. Things acquire a meaning and importance that is normally concealed by the protectiveness of the family and organised society. The myth also goes behind the nature of an economic system in which economic specialisation hides the nature of those processes from which the necessities as well as the comfort of daily life arise. The lonely castaway has to achieve them for himself and so he, and we, experience them for the first time. Only now can, say, the complexity and difficulty of making one's daily bread stand out, in true grandeur: the accident of the first discovery of grain, the trials and errors of planting, the difficulty of making a pestle and mortar, and receptacles to store the grain, and an oven, and above all a cooking pot that will stand the fire. What we get is a condensed economic history of man, played out in the 28 years of Crusoe's life on the island. First comes the caveman stage, where the basic necessity is shelter, protection, fortification, then, as Crusoe works, he learns how to make his environment serve him, in the agricultural and herding stage. He learns how to grow food, make utensils, enclose and cultivate the land; how to catch, domesticate and tend livestock. Gradually to the 'Castle' is added the 'Summer Residence', the Estate. We get in shorthand the growth of economic civilisation based on exploiting nature by human ingenuity, but above all on *labour*, which is neither moral duty nor burdensome necessity, but the expression of Everyman's own restless energy.

The 'start' given to Crusoe by all the supplies and tools from the wreck shows, however, that Defoe is im-

aginatively interested not merely in survival but in expansion. The significance of desert-islands for utopianists is that they give the dreamer freedom to imagine an ideal life, selecting from real life what seems most important. In Defoe, the desert island turns into an ideal estate crying out for development, free both from competition, and from the distractions of family or social responsibility. But, ideally, more manpower is needed, and this is supplied in the ideal form by the arrival of Friday. Their relationship is conceived essentially, though not entirely, in exploitative economic terms: Friday is the last and most valuable of Crusoe's tools. From the side of the master there is paternalist affection, but it is given in return for absolute submission, from the first moment that Friday places Crusoe's foot on his head. Friday slaves for Crusoe with complete and undemanding labour and loyalty, and would offer him his life if necessary. The myth frees its hero from normal ties of human and social relationship, and steadily reduces relationships to economic factors. Crusoe does not ask Friday's name or tell his own; he gives him a name that sounds like a ledger entry. There is never any question of learning Friday's language, and the pidgin English Crusoe teaches him is a language designed for the conveying of orders, not for fully human communication or understanding. (In the opening section of the book, his relation with Xury, too, had been wholly one-sided. When Xury help him escape, Crusoe promises « to love him ever after » and « to make him a great man » — but he sells him to the Portuguese Captain for sixty pieces of eight; and though he later repents of this, it is only when his labours in South America bring home to him how useful Xury would have been, and for that reason). When his island manpower mounts by further castaways, he ties them down by contract, ensuring complete autocracy. He considers the island his absolute property. His version of the 'social contract', then, is not a coming together of men for their mutual advantage; he is absolute ruler and owner from the first, and admits others into his kingdom only under a contract of absolute

fealty. So he becomes first the Governor, and then the absentee Proprietor of a Colony. The wives of his colonists are chosen for their ability to work and produce. And the myth's book-keeping curve ends with magnificent profit. Defoe's myth, then, is only initially concerned with survival; it is ultimately a hailing of human 'progress' in terms of economic individualism leading to capitalist exploitation. It is an imagined realisation of full economic freedom pursued to maximum profit; Crusoe is Everyman, and the world is Everyman's oyster. We find the basic imaginative force, not in anything we could usefully describe as 'realism', but in a vision so selective, and the creation of a pattern so archetypal and exclusive, that we are driven to see it as one of the most significant of Western European myths, in that it embodies so precisely a new idea of man.

So far I have simply been trying to describe what seems to me the basic imaginative drive in the novel, the way Defoe's imagination actually works. But now problems of value begin to arise. If we quickly review the tally of exclusions in this vision, what it leaves out of account, description begins to sound like adverse criticism. Recapitulating: the X-ray imagination largely cuts out the world of the senses. The novel is crammed with objects, but we see only their utility; no colour, no tactual texture, no smell, no taste, no pleasurable sensitivity to sound. Trees, fields, plants are hard or soft, enclosable or not edible or inedible — they never compose a landscape. The world of consciousness is similarly limited. Crusoe has outbursts of feeling, sometimes violent (« making a thousand gestures which I cannot describe »), but they come at moments of crisis or crisis overcome, and they are all basically self-directed. He reflects, but his reflections are also either strictly utilitarian, or produced by crisis... he can't be said to live a life of the mind. Very often there is radical discontinuity between his thoughts and his actions. Defoe's sidestepping of the world of consciousness means, indeed, that his myth becomes psychologically unrealistic. Real castaways were degraded to extremely

primitive states by fear and loneliness, and sank within a far shorter time than Cruoe's 28 years to the level of animals. Some forgot how to speak and were almost unrecognisable as human beings, others went mad. Crusoe has been on his island for 24 years before he voices any heartfelt longing for companionship. He never voices any longing for women at all, in stark contradiction to the most common form of desert island daydream. And when companions do arrive, as I've argued, he doesn't want them as real companions. Human relationship is consistently reduced to economic factors. Yet this is what he wanted; alone with Friday he was « perfectly and completely happy, if any such thing as complete happiness can be found in a sublunary state ». How are we to value such a vision (and the new world it embodies)? Do they not undervalue our full humanity? Or is it that the novel's fascination depends on release from the checks, balances and responsibilities of normal living? — for the selectiveness and freedom do seem to be the source of the imaginative power. *Robinson Crusoe* is clearly both 'the City's' mythic celebration of economic man, his power to dominate and profit from his environment; and also a revelation (whether consciously or not) of many of the implications and consequences of economic individualism.

With another part of his mind, however, Defoe sees a no less archetypal vision of sinful man, brought to regeneration by divine grace. Crusoe disobeys his earthly father in running away to sea; and echoes of the Prodigal Son and of the story of Jonah make it clear that this is a sin against the Divine Father too. The young Kreutznaer — fool of the cross — refuses to heed the clear warning of the storm on his first voyage, and his compounded disobedience then lands him in slavery. He fails to grasp the true meaning of his miraculous preservation from shipwreck, or the 'accidental' sowing of the seed in the one place where it will grow. He draws only practical inferences from the threat of lightning to his gunpowder, and the comment of the earthquake on his attempts to barricade himself from danger. Only in illness, when like

Balaam he is visited by the terrible apparition of God's angel, does he finally realize that the remotest corner of the world is governed by divine power and providence. Through grace, and the neglected bible in his sea-chest, he can however be regenerated. He learns to see the hand of Providence, as Puritans did, in casual openings of the scriptures and the insistent matching of the dates of his disasters and escapes. He remains a fearful and a rash man, but he learns to cope better with his terrors and impulsiveness, and to be grateful for God's mercy and care. When he comes to instruct Friday in the faith, he instructs himself, and this is the one place where Friday is admitted, as *noble savage*, to human equality. Moreover; Crusoe's musing on cannibalism (once his horror and murderous rage are under control), and the experience of instructing Friday, give rise to quite serious reflections on the distinction between natural and divine law, and the inability of natural religion to progress to divine religion without Revelation. Defoe is concerned with the state of nature in religious and moral ways as well as economic ones.

Only, how is one to relate the vision of homo economicus to the vision of sinful Adam? The ungovernable impulse that sends Crusoe to sea is his original sin; but it is the same impulse that makes him a hero. Can his restless energy, his refusal to be limited by circumstances, his determination to take on challenges, be *sinful*, when the imaginative power and zest of the book suggest Defoe's involvement and approval? Yet we cannot dismiss the religious patterning as merely Defoe's conventional side, or a gesture to a middleclass audience suspicious of 'stories'. Defoe remained a Dissenter all his life, when it was totally against his interest to do so, and he suffered a great deal for it, including prison and the pillory. We may say that his religion was simplistic, but he undoubtedly resembled his hero in feeling it quite strongly when at leisure to do so — and it would be we who were simple-minded if we thought the religious theme in *Crusoe* merely perfunctory. It is far too insistent for that.

But we may notice, now, that Defoe's style seems oddly capable of holding apparent contradictions without discomfort. When Crusoe finds money in the wreck, the puritan's imagination suddenly collides with the merchant's:

I smiled to myself at the sight of this money, O drug! said I aloud, what art thou good for, thou art not worth to me, no, not the taking off of the ground, one of those knives is worth all this heap, I have no manner of use for thee, e'en remain where thou art, and go to the bottom as a creature whose life is not worth saving. However, upon second thoughts, I took it away, and wrapping all this in a piece of canvas, I began to think of making another raft, but while I was preparing this, I found the sky overcast, and the wind begin to rise, and in a quarter of an hour it blew a fresh gale from the shore; it presently occurred to me, that it was in vain to pretend to make a raft with the wind off shore, and that it was my business to be gone before the tide of flood began, otherwise I might not be able to reach the shore at all; accordingly I let myself down into the water, and swam across the channel, which lay between the ship and the sands, and even that with difficulty enough, partly with the weight of the thing I had about me, and partly the roughness of the water, for the wind rose very hastily, and before it was quite high water, it blew a storm⁶.

Crusoe's plight makes money worthless, so he despises the gold as Spenser, Milton or Bunyan might have done; but in almost the same breath his merchant's instinctive reaction takes over, and he decides to have it anyway. Yet there is no conscious *irony*, for still another part of Defoe's mind is already busy with the storyteller's interest in getting his hero off the wreck before a storm breaks. The passage seems to be made up as it goes along; the opposite ways of looking at the money are only part of a much longer, rambling syntactical unit, whose loose connections and bustling pace allow very different elements to rub along together quite easily. The homeliness of the style makes one feel close to the situation, momentarily interested, as Defoe is, in each of the three stages

⁶ *Robinson Crusoe*, Oxford, Blackwell, 1927, pp. 64-65; *Robinson Crusoe*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965, pp. 75-76.

in turn, and equally so. But it does *not* encourage one to explore, far less resolve, any potential conflict. There is this, and that, and also this. The narrative is essentially episodic and works by addition; there is no attempt at subordination, or the pinning down of exact relation or value between differing actions or reflections. And what the style is in miniature, the book is as a whole; add hundreds of episodes like this together and you get a Defoe novel. Moreover Defoe didn't think of his novels as 'literature' requiring care and polish. He wrote at great speed and without revision, as many errors and inconsistencies betray.

But just here we must be careful — for I believe it is when we get closest to describing how Defoe's style works in detail, that we suddenly come upon the peculiarity of his vision and find ourselves making an absolutely vital imaginative point. We saw in our first analysis that Defoe is not interested in character, but in action which reveals an archetypal situation. But now we are in position to give that word 'situation' a further and startling emphasis. For, if one looks through Defoe's eyes, is it not simply the case that money is both useless on the island, and useful if Crusoe ever gets back to civilisation? It all depends upon the particular situation; and since the situation here includes the gathering storm, it may be alright to take the coins, where it would be extremely unwise if the gold were in heavy bars which might upset the raft or make it impossible for him to swim. In one sense the situation is always archetypal in every episode: man facing the challenge of environment and actively overcoming it. In another sense, however, it now becomes clear that Defoe's imagination is *relativist*: what the human being does about his archetypal situation in order to survive and profit best, will be altogether relative to the particular form it takes on each occasion, and not to any absolute code. It is our absolutism that makes us see irony where Defoe sees only common-sense. To understand this, is also to see why Crusoe's religious conversion is not a change in character, any more than his sin

was a character flaw. His conversion is, precisely, a *vision*; an opening of his eyes to a more accurate reading of what his ultimate situation really is, in a world controlled by God. Once he has understood the true nature of the universe, however, the same energies which led to disaster when God's messages were ignored, can lead to success when they are heard and understood, and divine vengeance is replaced by grace and mercy. Conversion does not make Crusoe less wordly; it makes him more effective in the world. He is an erring economic man who becomes a God-fearing economic man and is blessed with success. Defoe as yet saw no serious contradiction in these terms, which is why the art of *Robinson Crusoe* is so exuberant.

What strikes one finally about the imagination is both its power and its disturbing quality. The desert island myth allows Defoe to focus, with great energy, his three basic kinds of insight: the archetypal vision of lonely economic man faced by a hostile world; the no less archetypal vision of where the power in that world ultimately lies; and the conclusion that though there is an absolute theology, there is no absolute value, since what man does to survive and dominate must always be relative to the particular situation. But islanding his castaway hero, away from society and its normal restraints, also freed the imagination to pursue its vision to startling lengths; so that we get a disturbing sense of what it may mean to ally unfettered economic individualism with puritan theology in this new world. Defoe becomes of absorbing interest because he reflects so clearly the Janus faces of the new merchant City; the close connection of religion with the rise of capitalism⁷. And just because the imagination is so powerful and so unfettered, the art begins to expose the human

⁷ R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1938.

consequences, the limitations and exclusions, involved in that new vision of possibility — how much of human being gets lost to sight, as Crusoe pursues his heroic career to magnificent profit and colonial 'development'

But Friday (and Caliban) had yet to find their voices. So, two hundred and fifty years later, the story must be transformed again. In one sense Defoe's world, having staved off political revolution, reached its pinnacle through industrialism and empire, in Victorian prosperity and moral confidence; then shattered itself in two world-wide power struggles; before re-stabilising itself (if that's the word) into the world we live in now. In another sense it abolished slavery in the 19th century and gave up Empire in the 20th. In still another, it merely substituted neo-colonialism, so that the so-called independent new nations are still deeply dependent, undeveloped, exploited, struggling to find themselves, largely (in our European arrogance) ignored. In 1965 the West Indian poet Derek Walcott published a book of poems called *The Castaway* which confirmed him, I think, as one of the most exciting poets in English today. The castaway is marooned on his *own* island, divided between races and cultures and worlds; at home neither in his own landscape nor elsewhere. But the poems he writes are his one magic and resource in the effort to discover himself, to come to terms with his situation, to achieve an indigenous Caribbean consciousness. He must re-imagine his island and its people. He must reconceive Shakespeare and Defoe. And what enables him to do so is the English language which Caliban and Friday were taught in servitude, but which can now be mastered, and used to repossess the island and fill it with voices no longer colonised. Now, even that « sun-cracked bearded face » of Defoe's colonising castaway can be used as a poetic mask, to a very different purpose.

Once we have driven past Mundo Nuevo trace
safely to this house
perched between ocean and green, churning forest
the intellect appraises

objects surely, even the bare necessities
of style are turned to use,
like those plain iron tools he salvages
from shipwreck, hewing a prose
as odorous as raw wood to the adze,
out of such timbers
came our first book, our profane Genesis
whose Adam speaks that prose
which, blessing some sea-rock, startles itself
with poetry's surprise,
in a green world, one without metaphors...
... So from this house
that faces nothing but the sea, his journals
assume a household use,
We learn to shape from them, where nothing was
the language of a race...⁸.

⁸ D. Walcott, « Crusoe's Journal », in *The Castaway and Other Poems*, London, 1965, p. 51.

HEART OF DARKNESS:
SIX STORIES IN SEARCH OF A READER

by
Mark Kinkead-Weekes

Heart of Darkness is often thought of as the real start of modernism in English fiction, and one can see why. The tale points forward, prophetically, to the 20th century's apprehension of the darkness of the heart, and the uncertainty and ambiguity of values and of language. Also, this new kind of vision demanded a new kind of storytelling; marking a very clear break with the authorial all-knowing, and the moral confidence, of nineteenth century fiction. Not only is the story told by a character, Marlow, (so that we must be careful not simply to identify Marlow's views with those of the hidden writer) — but there is yet another narrator on the yacht *Nellie*, who tells Marlow's telling of the story. Since there are also interruptions which suggest questioning or dissent, this 'framing' of Marlowe's story seems there to ensure that the wide-awake reader should not simply fall under Marlowe's spell, or take his vision or his language for gospel. We have to look *at* him, as well as through his eyes. And indeed we can think of the 'frame narrator' as the first reader of the story — against whose reading, we must finally measure our own. So for all the hypnotic quality of the narrative, drawing us powerfully and imaginatively into its world, there is a very 'modern' insistence that we become aware of the activities of storytelling and of reading. We become conscious of ourselves as readers; and also see how the meaning of the experience may not lie

inside the story itself, but in the way it reveals the consciousness of its teller, and its hearer. You will remember how, for Marlow, « the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze ». Instead of trying to open the story, like a nut, to get at the meaning within, we have to see the narrative as a way of lighting up a consciousness outside itself, which would otherwise be invisible, and can only be embodied in a teller — and in a listener. Which also means, of course, that such meanings are always relative, now, since consciousnesses are bound to differ. There is no longer one authorial story, or any authoritative interpretation. There are 'stories'; there are 'readings'.

Yet one can, I think go too far along that road if one is not careful, and find that while one is justly praising Conrad's sophistication, one has betrayed both the story's urgency, and its power to disturb. *Heart of Darkness* came out of one of the most terrible experiences of Conrad's life; and it does contain at least one very clear meaning, inside it in the old fashioned sense, which is a denunciation of colonialism in West Africa, and particularly the Belgian Congo. We may go on from there to debate different readings: whether it is a story about Kurtz, or a story about Marlow, or a story about telling a lie, or a story about listening to a story — but we had better keep referring all of these to the primary imaginative experience which fuels them all. Moreover, if this is a great work of art; we surely have to ask in what sense its relativities cohere. There may be no one conclusive reading, but a major work must have some kind of 'belonging' between all its parts and purposes. So, can one trace a relation between those different readings — each with its own heart of darkness, its own sense of deadly hollowness at the core — which will nevertheless be true to the tale's many-sidedness, and its exploratory and open nature? Let us try...

A Story about Colonialism:

The original heart of darkness which took Marlow to Africa had to do with two black hens; though the real darkness was in the white man beating the old chief, rather than in the black hens, or the black men. There is the whole thing already, anticipating Kurtz: the white man going to pieces in the tropics, the absence of restraint, the freedom 'Fresleven' takes in terms of pure power, the inhumanity as opposed to the great Conradian value of solidarity, the probe going right into a hollowness, the empty shells of what once were homes, and a human ribcage that should have contained a heart. Already there is an unambiguous meaning in Marlow's story, connecting it directly with actual life and history; the exposure of a radically corrupting colonial situation. (Conrad has hardly changed the man's actual name)¹. So the primary experience of the tale is the gradual opening of Marlow's eyes, and ours, stage by stage, to the full extent of the corruption inherent in colonial exploitation, greed and inhumanity — inherent in the situation itself, of which Fresleven is the simplest embodiment. It's the denseness of the experience that makes it convincing, so one damages by summary; but there is no 'difficulty' about this reading, and one easily recalls the successive uncoverings of hearts of darkness, and deadly hollowness. First, the « whited sepulchre », that is the heart of the Imperial Company Marlow sets out to serve; the sense behind the bland bureaucracy, the women knitting, the clerk and doctor, of sinister conspiracy and insulation; the profit motive under the rhetoric of civilising mission. Next, the voyage out especially that hollow death-ship firing into a continent. Then the Outer Station: the spruce Accountant at his figures, complaining of distraction by the dyng man; the meaningless holes in the ground

¹ Cfr. N. Sherry, *Conrad's Western World*, Cambridge, C.U.P., 1971, ch. 3.

which seem such sardonic signs of 'progress'; above all the dark grove of death, the appalling reality of colonial 'labour'. Then the trek to the Central Station; black bodies by the wayside; the screams of pain from a beating; the company of hollow men, those ironic « Pilgrims » with their staves, headed by the one without entrails and the papier-maché Mephistopheles; their nature finally confirmed by the Eldorado Exploring Expedition. « To tear treasure out of the bowels of the land was their desire, with no more moral purpose at the back of it than there is in burglars breaking into a safe ». This reading is unmistakably coherent, is it not? — in tone, that note of disgusted irony — in the way that each successive level of exposure echoes and reorchestrates previous images and impressions — in the unmistakable conviction that comes from experience lived through. Its direct relationship to life is part of its meaning and its power. One might suspect, even on a first reading and without the evidence of Conrad's *Journal* and Norman Sherry's book, that Conrad's anger might have heightened and selected; but the tale is essentially what he, and Roger Casement who so impressed him, actually saw.

This phase ends with one redeeming possibility: the apparent presence at the innermost station of a man with an « idea »; a man who works; who shares Marlow's view of the Pilgrims, and whom they fear and conspire against; a lonely white man in a canoe... Kurtz.

A Story about Kurtz?

Ironically of course, Kurtz turns out to be a far deeper darkness, an even hollower man. At first sight, the relationship of the Kurtz story to the story of colonialism would seem to be a continuation of the same process of progressive opening out and intensification. So Kurtz reveals Fresleven and the whited sepulchre of the Company writ larger than ever... he is the ultimate hollow man without restraint... a heart of darkness much more ugly

than the hollow white men, let alone the black savages (as Marlow sees them, more of this later) capering on the banks of the great river. One can demonstrate the coherence of the two stories by showing how every element in the previous experience of colonialism is taken up and intensified in Kurtz. The successive black victims — « enemies », « criminals », « workers », « rebels » now — are appallingly refocussed in those decapitated heads on the fence posts of the Inner Station. The language of justification characteristic of the so-called « gang of virtue » intensifies into Kurtz's rhetoric, but the essentially predatory reality behind it is focussed into that indelible image of his open mouth « as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him ». Marlow's earlier idealising of Kurtz's voice, and the self-idealisation of Kurtz's painting of the light-bringer, have to be seen against « Exterminate all the brutes », and the « sinister » effect of the blindfolded face in the picture, lit up against the darkness of the background. In these ways the story of Kurtz might seem to contain, and indeed to take over the story of colonialism, as partly happens as one reads.

But one also becomes very aware of a change of gear, emphasised by a change in the language. As Marlow journeys into the interior towards Kurtz, the tale and our reading of it move into another dimension. What Marlow had seen of the « flabby devil » of colonial exploitation and brutality found expression in that language of angry sarcasm, fitted to a reality ugly but intelligible. (Even the existence of a conspiracy by the manager and his uncle against Kurtz is clear enough). But now there is a new idiom — which several critics following Dr Leavis² have objected to — of adjectives which themselves suggest their inability fully to grasp or cope with the reality they gesture towards: « inscrutable », « inconceivable », « in-

² F.R. Leavis, *The Great Tradition*, London, Methuen, 1948, pp. 179-80.

comprehensible », « implacable ». I shall be arguing in a moment the importance of remembering (as Leavis did not) that this is *Marlow's* language. But what Marlow clearly feels, as he voyages up the river, is that he is exploring an 'interior' behind the historical situation, piercing through to a deeper dimension altogether. The language tries to capture, though it knows it cannot fully succeed, a sense of something more monstrous and murky; something archetypal rather than merely historical: a truth about the inner nature of man, and of the universe, which 'civilisation' usually hides. Marlow feels himself to be experiencing a hidden power *in* the wilderness, a force that can act upon and through human beings. So, in a new metaphysical kind of language, the « flabby devil » of relatively simple greed, cunning, brutality, begins to give way to something perceived as far more diabolic, as Marlow journeys up the coiling serpent to the 'interior'. In another, evolutionary kind of language, the wild uproar of so-called « savage » man capering on the bank, and the wilderness of forest not tamed but « a thing monstrous and free », seem to confront so-called 'civilised' man with an inner nature he thought he had evolved beyond, but has not. So Marlow, at a turning point, no longer cares about the Company, or who will be manager: « One gets sometimes such a flash of insight. The essentials of this affair lay deep under the surface, beyond my reach... ».

But Kurtz, of course, will bring those « essentials » within Marlow's reach, though not perhaps his grasp, and make visible « how many powers of darkness claimed him for their own ». Everyone remembers the famous analysis when the decorative knob on the fence-post jumps into appalling focus as a human head:

I want you clearly to understand that there was nothing exactly profitable in those heads being there. They only showed that Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him — some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence. Whether he knew of this deficiency himself I can't say. I think the

knowledge came to him at last — only at the very last. But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude — and the whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at the core...

And this is far from being the worst. Marlow comes later to feel that even this barbarity « was only a savage sight, while I seemed at one bound to have been transported into some lightless region of subtle horrors where pure uncomplicated savagery was a positive relief » — a relief, that is, from the suggestions of sorcery, devil-worship, ritual human sacrifice, cannibalism — never specified, but all the more horrible because « unspeakable ». In solitude, without the anchorings of civilisation with its butcher and policeman, and without faithfulness to any code of value to resist the call of the wilderness within, man reveals the deep-structure of darkness at the 'inner station' of his being. The story of Kurtz transfers the focus from a specific historical evil, Belgian colonialism, to an archetypal and universal darkness of the heart. What Kurtz goes on to show Marlow, moreover, when he escapes from the steamer back into the jungle, is the « moral shock » that he can no longer be appealed to in terms of any values whatsoever. He is something more terrible than Fresleven for « he had kicked himself loose of the earth... there was nothing above or below him », he can only now be appealed to in terms of himself, his own monstrous ego, complete self-enclosure, wholly unscrupulous greed for power. He would have had no scruple about shooting the young Russian, the Harlequin. He would have, now, no scruple about killing all the pilgrims and Marlow, if he reaches the campfire. The only question is whether he would lose more in power terms by going, or by staying aboard.

So, while the story of Kurtz is a profounder opening out of the colonialist reading; nevertheless *his* revelation of the heart of darkness (as he stares into the candle

at his end) is of an ultimate hollowness of man; and of « the horror, the horror » of what man can become when the restraints of civilisation are removed and he has only his own resources to control him. The vision has gone below nineteenth century colonialism to something universal, and timeless. So the relation between the two stories is dual: in one sense the story of Kurtz takes up the story of colonialism and intensifies it in continuity. In another sense they are in tension, because they occupy different dimensions.

A Story about Marlow?

But already something else has happened. Not only do we now have two ways of looking — connected, but also different — but our response can no longer remain as single and unquestionable as the one we made to the story about colonialism. For Conrad ensures now that we are made to look *at* Marlow, instead of giving ourselves over to his vision. And the more we do, the more we see how questionable his portrait of Kurtz actually is. We begin to break his spell when the listeners on the yacht *Nellie* begin to interrupt him (a growl of « try to be civil », a sigh of « absurd », an ironic grunt) — all ways of showing scepticism about the intensifying and generalising quality of his language. And though Marlow comes back at them (and us) with the classic narrator's impatience, of never being able to get his impressions across to people who haven't shared his experience, we are also firmly reminded thereby that they are *his* impressions, exclusively, and subjectively. In those impressions — we suddenly realise — we can never see Kurtz for ourselves, without both the colouring, and the intense selectivity and partiality, of Marlow's vision. A great deal we might very much like to know isn't available to us, in spite of the fact that there are two people in the story who know Kurtz vastly better than Marlow does. So why is their fullest knowledge kept from us? Answer: because one of

them, *The African Queen*, doesn't speak Marlow's language; but because Marlow refuses to listen to the other one. This is of course the Harlequin, as Marlow calls him, meaning to imply that his youth, 'Russian' idealism, apparent blindness to danger, make him a motley figure in more senses than his patchwork clothes, a kind of fool. But is he? The book of seamanship which Marlow so admires, believing as he does in the power of work to hold a man to reality and help him find himself, belongs to the Harlequin; and the notes are not an « extravagant mystery » of cypher, as Marlow supposes, but simply the Cyrillic script of Russian. Moreover the boy knows Kurtz, and is by no means blind either to the man's evil or the danger he represents. He warns Marlow what to expect, in no uncertain terms, and what he says is true. But, just as his face is a constant duality of light and shadow, so *his* Kurtz, in the few glimpses he is allowed to give us, is a dual and a complex character. It may well be that he refuses to take darkly enough the man who nearly killed him once — but it is no clear that Marlow is wedded to his own much simpler view, and will hear no other. So he refuses to listen to what the Harlequin is trying to tell him about the politics of the situation, and particularly about the relation of Kurtz with the tribesmen. Instead, Marlow is so intensely obsessed with the diabolic force he sees in Kurtz, that he keeps simplifying and intensifying the man, into a concentrated *symbol*: of voracity, of power-mania, of unspeakable evil. And in so doing, he not only will not listen to what the young man could tell (« 'I don't want to know anything of the ceremonies used when approaching Mr Kurtz' I shouted »), but there seems every possibility that he distorts what he does hear. « They adore him » can mean something quite different from devil-worship, and anyone who has spent any time in West Africa would know that it is the custom in many tribes to prostrate, child before elder, elder before chief, chief before paramount chief, without in the least implying that any is a God. But this phrase, along with Kurtz's idea that the white man must seem like a

god to the benighted savage, is the whole basis for Marlow's suspicion of « unspeakable rites » — which are suspect in any case, because if they cannot be spoken of, there is no telling anything about them! I am not, of course, suggesting that Marlow is wrong to see evil in Kurtz. Those decapitated heads, and the threat to kill the young man, and Kurtz's attempt to go back to the jungle, all tell their own tale. But I am very strongly suggesting that *Marlow's* tale goes far beyond the evidence, in ways that tell us with far more certainty about Marlow, than they do about Kurtz. And if the young man's lips are half-closed by Marlow's inattention, the other mouth that could really tell us something about Kurtz is closed altogether. All that her tragic gesture of grief (and the great cry from the bank when the steamer is sighted) do tell us, is that Kurtz was indeed « adored » in the most obvious sense by the African Queen and her people. But that is to speak a language of passion, of the heart, which Marlow intensely distrusts whenever he meets it. (His low opinion of women begin to look significant). Let us now go back to what he himself said about the first outcry on the bank... « What was there after all? Joy, fear, sorrow, devotion, valor rage — who can tell? — but truth — truth stripped of its cloak of time », so that the listener must « be as much of a man as these on the shore. He must meet that truth with his own true stuff ». Must we not ask with what human stuff Marlow has met what he encounters, and what there is in him that so dictates what he makes of it? What might well seem a mark of novelistic failure, if this were solely a story about Kurtz — that there is not a solid enough « kernel » about him in it — becomes an interesting and significant pointer to the nature of Marlow's « haze », which the story of Kurtz becomes primarily a means of illuminating. The tale now begins to look like a journey into the interior of Marlow, rather than to Kurtz's inner station or for that matter the heart of colonial West Africa. Each stage brings to light, as it were, something out of Marlow's hidden self, exposes what kind of 'return' *he* was wanting

out of Africa, what fascination ultimately explains his use of influence and manoeuvring, and most of all his obsessive sense of inner darkness which, even more darkly, attracts as it repels, and worst of all perhaps, attracts because it repels. Here is the explanation of that curious and intense indulgence of language to which Leavis and others object, which seems to smack its lips over its inability to express the awfulness it actually seeks. Here also lies the explanation of that instinctive colonialist white-man's assumption (despite the attack on colonialism) of the savageness and barbarity of what Marlow calls « pre-historic man » on the river banks. Chinua Achebe, the fine Nigerian novelist, has pointed out³, in what he sees as a radical attack on Conrad himself, that it was a single mask made by black men (the Fang) like those that Marlowe sees as howling and capering savages, that was to revolutionise the whole artistic development of twentieth century Europe. And there can surely be no doubt that Marlow (at least) displays racial arrogance even as he draws attention to the inhumanity of the treatment of the African by the white man. But here again it is not simply a deficiency in Conrad the novelist, since it illuminates so well the way that Marlowe's consciousness continually reads, into the external world, what is inside himself, so that the 'savagery' becomes an external symbol of his own primitive self which is normally disguised by civilisation. Here, most of all, is the explanation of the excitement, indeed the exultation, with which he greets the discovery of Kurtz's escape and hugs it jealously to himself. Evil is also in the eye of the beholder, repelled, but just as much excited, fascinated, obsessed. I stress again that this is neither a denial of what Marlow sees, nor some simple moral criticism of him. Living behind his eyes is a very powerful experience, just because

³ Chancellors lecture at the University of Massachusetts, Amherst, 1875; reprinted in *Research in African Literature*, vol. 9, no. 1 (Spring, 1978), pp. 1-15.

Conrad has put into him, getting it as it were out of himself, the neurosis of one of the most terrible and traumatic experiences of his life. It was only really possible to do so — to « shed one's sicknesses in books » as D. H. Lawrence put it —⁴ through an invented character, only partially himself. But by the same token Conrad the novelist is always more than Marlow the narrator, whom he can allow to voice a consciousness, with a freedom, that does not commit Joseph Conrad in person. But if this means that the 'story about Marlow' once again intensifies and includes the others, it means yet another dimension of difference too. And now the whole work has become multivocal, and hence riddling, ambiguous, questionable. How one reads it begins to depend very much on the angle from which one chooses to approach. There are no longer two ways of looking but several, and they have become relative. And yet the increasing « glow » of the story still ensures that the consciousness of Marlow holds our fascinated eye, however dubious we may have become about its full humanity and justice. Paradoxically, Conrad has achieved a story both unified and multiple.

A Story about a Lie?

Marlow, then, is a heart of darkness too. But whereas the story of Kurtz ended with a great cry of truth: « the horror, the horror »; the story of Marlow ends in a lie. Moreover we have Conrad's own authority for insisting that we have to interpret the whole tale in terms of its end; that « in the light of the final incident the whole story in all its descriptive detail shall fall into its place — acquire its value and its significance ». In the same letter,

⁴ *The Letters of D. H. Lawrence*, vol. 2, ed by George J. Zytavrik and J. T. Boulton, Cambridge, C.U.P., 1981, p. 91.

to the publisher, Blackwood, on May 31 1902⁵, he says: « the interview of the man and the girl locks in — as it were — the whole 30,000 words of narrative description into one suggestive view of a whole phase of life, and makes of that story something quite on another plane than an anecdote of a man who went mad in the Centre of Africa ».

But the question of how the scene with the Intended bride of Kurtz « locks in » the whole, is a vexed one; and critics disagree even more than usual. Though I admire Ian Watt's account of the book⁶, for example, very much, I cannot agree with his reading of this scene. He assumes without question that Marlow is to be defended; and gives several reasons for the lie he so deliberately tells the girl. First of all, there is Marlow's Victorian chivalry towards upper-class women (including both the girl, and his aunt). Because they have no entrée to the world of work and responsibility which is such a vital reality-instructor; and because they have no chance of seeing into the true nature of human being, they must be protected in their idealistic innocence. « We must help them to stay in that beautiful world of their own, lest ours gets worse ». (For Watt, the reason given for this view seems, oddly, to go some way to excuse it.) Marlow is also trying to save the Intended from intense suffering — and to save himself from suffering too. What is more, it seems impossible to overcome that huge gulf between the girl's idealistic illusions of value, (« illumined by the unextinguishable light of belief and love ») and his pessimistic scepticism: he simply hasn't the shared language in which to communicate. But most of all there is the desperate need, in a world where for Marlow there are no absolute values, to preserve whatever there may sur-

⁵ Cfr. *Joseph Conrad's « Heart of Darkness »: Backgrounds and Criticisms*, ed. by L. F. Dean, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964, p. 128.

⁶ I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, London, Methuen, 1980, pp. 241-253.

vive of saving illusion, as the only way of carrying on — the idea which Ibsen explored in *The Wild Duck*. To which one might also add the psychic exhaustion and hysteria from which Marlow is suffering in the wake of his illness and breakdown. There is no question that the scene is psychologically and dramatically convincing, and once again there can be no simple moral judgement. And yet to stop there, I believe, is to miss the hugest of the tale's ironies, and the most disturbing of all its hearts of darkness. For by telling the lie, Marlow begins to take over from Kurtz the corruption of *language itself*. The Historical corruption of the Belgian Colonial Enterprise, and the moral and spiritual corruption of Kurtz, both began from splitting what was 'Intended' from what was done. That is obviously why Conrad calls her by that name; and T. S. Eliot responded very precisely when he wrote in 'The hollow Men' of how hollowness begins when « between the intention and the act/falls the shadow », the darkness. The idea that idealism can be maintained alongside falsehood, let alone by falsehood, is the radical source of corruption.

Moreover there is a no less startling divide between Marlow's relatively high opinion of the Intended (within his generally paternalist view of women) and his actual treatment of her. She is no simpleton, but one whose purity is as a cliff of crystal, whose features show « the delicate shade of truthfulness », who has above all « a mature capacity for fidelity, for belief, for suffering ». And yet he quite clearly still thinks of her as an *inferior being*, and he arrogates to himself the power to decide her fate in the most serious matter of her life. He assumes he can and must ensure her 'good' by evil means, just as Kurtz began to do with those other assumed 'inferiors' in Africa. He is taking over from Kurtz not only in language but in action.

Moreover, as the imagery makes clear, he turns both her home and the woman herself into a whited sepulchre: « The dusk was falling. I had to wait in a lofty drawing-room with three long windows from floor to ceiling that

were like three luminous and bedraped columns... The tall marble fireplace had a cold and monumental whiteness. A grand piano stood massively in a corner; with dark gleams on the flat surfaces like a sombre and polished sarcophagus... 'You knew him best', I repeated. And perhaps she did. But with every word spoken the room was growing darker, and only her forehead, smooth and white, remained illumined by the inextinguishable light of belief and love » — which he ensures will remain a hollow sham. And this is the man who had told his listeners on the Nellie « You know I hate, detest, and can't bear a lie, not because I am straighter than the rest of us, but simply because it appals me. There is a taint of death, a flavor of mortality in lies... It makes me miserable and sick, like biting something rotten would do. » A fair outside will now always, unwitting, conceal corruption.

Marlow has also succeeded in recreating Kurtz's painting to the life; he has blindfolded the torchbearer for ever, and against the background now of « triumphant darkness » what he thinks of as her « saving illusion that shone with an unearthly glow » does indeed have something sinister in the lighting. One ought to be recalling the last moments of Kurtz too, reproduced now, the staring into the light as though into endless dark, the murmur of « the horror » as realisation of the full extent of corruption locks home. For above all Marlow has turned language itself, which ought to be « the pulsing stream of light » into « the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness ». By contrast, Kurtz's last words were a cry of « affirmation, a moral victory », of truth-telling, of final self-knowledge, of last judgement. Moreover they came from the heart... like the cry in the forest, the poignant body-language of the African Queen which is intelligible without words, and the matching cry and tragic gesture of the girl now — the heart, which had rotted from the hollow ribcage of Fresleven, which Marlowe fears, and from which irony protects him. But he has turned the cry of the girl into a lie, to be recalled

with sarcasm: « she know it, she was sure ». Though he is twice compared with the Buddha in appearance, there could hardly be a greater contrast with the Buddha's whole life, which was spent in a struggle to overcome illusion. The Conradian virtues of fidelity and solidarity are surely undermined by basing them on deceit? And of course the truth about the Congo is suppressed, in vivid contrast with the truth-telling of Roger Casement, whom Conrad so admired. The darkness seems to spread and spread, locking in, indeed, all the other hearts of darkness as Marlow re-embodies the attitudes of colonialism, the whited sepulchre, the corruptions of Kurtz in exact analogy, — and the corruption of the medium for truth itself, of language.

A Story about listening to a Story?

But just as we are locking all the stories together, we need to be aware of a last opening out. For the scene with the Intended is not the end. Nor does Marlow remain a character who refuses to tell the truth because « it would have been too dark — too dark altogether ». For he is also the story-teller who is trying to tell the truth *now*, as we listen, including the truth about the lie. Indeed *Heart of Darkness* reminds me very much of the compulsive confession of the Ancient Mariner, driven to tell his story as a kind of exorcism and purgation. It all comes out now: the exposure of Imperialist greed and brutality; the exposure of the idealising « extremist » who thinks power for 'good' ends justifies evil means, and finishes by exterminating those he sees as « brutes » and murmuring in horror at himself; the exposure of how Marlow's own sense of evil darkens the eye he casts on the world; finally the exposure of the deceitful darkness in language itself, in the challenge to the reader of the lie. For just as in the case of the Ancient Mariner, the teller is at peace in the end, and it is the listener who is in trouble. For what Marlowe said about responding to the language coming

from the interior, obviously requires the reader to respond with his own true stuff to what meets him, as he journeys through the tale. This is bound to reveal what each of us has inside. The « haze » that the « glow of the story will finally bring out, is our consciousness. At the very end, it would seem, it is a story about listening to a story.

And, as I suggested near the beginning, the 'frame narrator' who tells Marlow's telling is not only there to ensure that we look at Marlow and do not merely succumb to him. He is also the first reader, against whose response we can begin to measure our own. The effect on him has been to turn his earlier optimism about the Thames, and history, and the great City of London, and the good companions on the boat, into a sense of darkness that encompasses the world.

Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha. Nobody moved for a time. « We have lost the first of the ebb, » said the Director, suddenly. I raised my head. The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed somber under an overcast sky — seemed to lead into the heart of an immense darkness.

It would seem that the narrator takes up Marlow's horror, as he had taken up Kurtz's. But Ford Madox tells us⁷ that he and Conrad « must have argued over (the last paragraph) for three whole days, going from time to time over the beginning and the body of the story, but always at the back of the mind considering that last paragraph and returning to it to suggest one or another minute change in wording or in punctuation ». And although Ford is often unreliable about his part in things, I think we would do well to take his word that Conrad paid exact attention to the tiniest details. What strikes me about that last crucial sentence is first, the careful separation by the dash of the description of the scene, from

⁷ Joseph Conrad's « *Heart of Darkness* », cit., p. 131.

the response to it; and second, the emphasis consequently thrown on that word « seemed ». although in one sense all the readings do hang together, with remarkable artistic unity, and in intensifying darkness, the dramatisation of that view at the end makes us look at it, and at the frame narrator, just as we were made to look at Marlow. We have to respond to his vision, as he responded to Marlow's — and that of course will tell us primarily (and as the only certainty) about ourselves, what stuff our consciousness is made of. The final sentence doesn't close the work, it opens it up, depending on how the vision « seems » to each of us. And when we read again what is 'inside' the fifth tale, all the first four 'stories' will come back into their own again in a renewed rhythm of readings: the story about colonialism that opens out to life and history; the archetypal or mythic sense of evil revealed in Kurtz; the psychological voyage into Marlow's interior; the challenge and irony of the lie. The frame-narrator's reading is not necessarily conclusive either; the tale is multivocal, open, insistent that we should respond to all its voicings.

I think myself that the thread of colonialism runs right through; and that the essence of the scene with the Intended is the reproduction of Kurtz's 'colonial' paternalism and corruption in Marlow; which would put me on Achebe's side, if Marlow simply were Conrad. However, though I do not think Conrad can be exempted from all responsibility for Marlow's views, I do not think he can be identified with them either. Moreover, the essential thing about his 'modern' framing of the story is that the emphasis no longer falls on an authorial meaning, but lies in our response to the artistic work itself, as self-contained experience. It seems to me that the artistry positively encourages one to look at Marlow critically, and to detect his affinities with Kurtz. If that enables us to ask more radical questions than Conrad himself at the end of the 19th century, so much the more extraordinary the art. I think that the anger of the tale's perception of

colonialism, Marlow's sanity of work, the alternative perspectives of the Harlequin and the African Queen, the challenge of the great cries from the heart, and the final overcoming of the lie by telling the story, all suggest that the experience of darkness, though it is the major one, is not as cosmically conclusive as the frame-narrator thinks, in that the darkness is identifiable by acts of imaginative and moral discovery. But that reading, (the sixth in the series so far!) only tells you ultimately about me. You must and will, of course, meet the « truth » of the tale, in all its voicings, with your own true stuff.

HENRY SWEET
E LA STORIA DELLA LINGUA INGLESE

di
Patrizia Pierini

1. INTRODUZIONE

Henry Sweet (Londra 1845 - Oxford 1912) è una delle figure più rappresentative nella storia del pensiero linguistico inglese, considerato da Jakobson (1966: 251) e da Wrenn (1966: 518) uno dei grandi pionieri della ricerca linguistica moderna. La sua produzione scientifica, che fu ampia e multiforme, si esplicò in vari settori, dalla storia della lingua inglese alla fonetica, dalla linguistica teorico-descrittiva alla metodologia dell'insegnamento linguistico. Chi scrive ha già esaminato in altri lavori¹ vari aspetti della produzione sweetiana; il presente articolo intende porre in rilievo il notevole e originale contributo che Sweet ha dato alla storia della lingua inglese.

I tratti caratteristici della personalità di questo linguista furono l'indipendenza di pensiero e un nazionalismo piuttosto acceso; egli riteneva che uno studioso può dare un contributo valido all'ampliamento delle conoscenze, solo se trae alimento dalla propria cultura e dal proprio *background* nazionale. Conseguentemente egli dedicò gran parte della propria attenzione alla lingua inglese, della quale effettuò analisi sia in prospettiva diacronica che sincronica.

¹ Cfr. Pierini (1986), (1987) e la monografia (di prossima pubblicazione).

Nel settore oggetto della nostra indagine, il contributo di Sweet è di rilievo, come osserva Onions (1921: 519) nella sua nota biografica:

Few scholars, native or foreign, have left their mark so plainly and permanently upon the study of the grammar and lexicography of Old English, and of the history of English in all its forms and periods.

I lavori di Sweet, inerenti alla storia della lingua inglese, sono di varia natura e si possono raggruppare in quattro filoni di ricerca: la raccolta e la pubblicazione di antichi documenti in Old English, pietre miliari nell'evoluzione dell'inglese; la pubblicazione di numerosi *readers* didattici, contenenti testi che illustrano gli stadi più antichi dell'inglese (Old e Middle English); l'analisi diacronica della fonetica e della grammatica inglese.

I lavori critici sull'opera sweetiana sono assai scarsi; infatti lo studioso inglese, sebbene sia il maggiore linguista inglese dell'Ottocento, non è stato apprezzato appieno e i suoi scritti, seppure di notevole valore scientifico, sono stati dimenticati, fatto alla cui origine vi è forse la sua emarginazione dall'ambiente accademico. Dalla consultazione di repertori come la *New Cambridge Bibliography* e l'*Yearbook of English Studies* emerge l'assenza di lavori critici sulla produzione anglista di Sweet; pertanto il presente articolo intende colmare questa lacuna.

2. LA « ENGLISH PHILOLOGY »

Nel secondo Ottocento, sotto la spinta degli studi di linguistica comparativo-storica miranti a costruire l'albero genealogico della famiglia indoeuropea, venne dato inizio anche allo studio dell'evoluzione delle singole lingue. In Inghilterra, attorno agli anni '70, periodo in cui Sweet iniziò la sua attività scientifica, la filologia inglese era agli esordi, e proprio in quegli anni vide la comparsa dei primi lavori sull'Old English, la stampa di antichi documenti e gli studi sull'evoluzione della lingua inglese.

Sweet, in qualità di presidente della prestigiosa Philological Society di Londra, fu un convinto assertore dell'esigenza di sviluppo del settore della filologia inglese:

Every philological society must, however wide its sympathies, have some specialty, and our specialty is English — surely the one most fitted for an English society, especially when we consider that outside of our Society English philology is almost absolutely unrepresented and unrecognized².

Every nation, according to its genius and circumstances, contributes to the common stock on its own way and it is, I think, one of the surest signs of an healthy and vigorous future of English philology, that it *has* an individuality of its own³.

Da un lato il linguista inglese pose in rilievo le carenze del settore⁴, individuate nella non adeguata preparazione di buona parte degli studiosi, accusati di essere spesso dei dilettanti, e nell'assenza di una 'pubblica opinione' formata da esperti del ramo, i quali attraverso una rivista specializzata fungessero da organo di critica. Dall'altro lato, egli rifletté sulla natura della filologia inglese e propose che al costituirsi e allo svilupparsi di essa concorressero quattro diverse branche di studio: 1) l'Old English e la filologia germanica comparata; 2) il Middle English e il Modern English; 3) la letteratura inglese (in particolare quella del periodo medioevale); 4) l'Old French e la filologia romanza comparata. Da quanto detto risulta che Sweet è consapevole della presenza nel corpo dell'inglese dell'elemento germanico e di quello romanzo; inoltre si mostra dell'opinione che i testi letterari non rivestono soltanto un interesse estetico, ma anche uno storico-linguistico, e quindi il loro esame può gettare luce sull'evoluzione della lingua e sull'individuazione delle sue caratteristiche in determinati periodi.

² Cfr. « Sixth Annual Address of the President », *TPS* 1877-79, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Cfr. « Seventh Annual Address of the President », *TPS* 1877-79, p. 411-19.

I primi passi compiuti dalla filologia inglese in quegli anni vengono minuziosamente e attentamente registrati da Sweet in varie relazioni presentate alla Philological Society⁵, come pure nei due discorsi presidenziali già menzionati. Scorrendo le pagine di questi saggi si possono ricostruire i progressi compiuti nel settore in questione. Tra i lavori più rilevanti vengono citati: un dizionario (1872) e una grammatica dell'anglosassone (1871), rispettivamente di H. Leo e F. A. March; la pubblicazione di antichi documenti sotto l'egida della Early English Text Society, la quale promosse la stampa di numerosi manoscritti, pietre miliari nella storia della lingua inglese, alcuni curati dallo stesso Sweet, e altri da studiosi come R. Morris (*Blicking Homilies*, 1874), T. Arnold (*Beowulf*, 1876), R. Lumby (*De Die Judicii* di Bede, 1880) e W. Skeat, autore di un dizionario etimologico (1882) e primo curatore di un testo fondamentale come *Ælfric's Lives of Saints* (1881). Da studioso attento il linguista inglese menziona l'avvio di due nuove riviste tedesche dedicate a temi filologici, *Anglia* e *Englische Studien*, su cui egli stesso pubblicò vari interventi⁶, mentre in Inghilterra la sola rivista del settore era *Academy*. Egli osserva anche, con una certa dose di rammarico, come i maggiori contributi alla conoscenza dell'Old English e del Middle English provengano dalla Germania, dove i due settori non vengono considerati « fringes », bensì studiati con cura e attenzione da valenti anglisti come J. Zupitza e B. ten Brink.

Sweet poi mise in atto quelle idee di cui era assertore, dedicando la sua attività scientifica ad esplorare

⁵ Cfr. « Reports on Phonetics, General Philology, and Germanic and English Philology », *TPS* 1882-84, pp. 115-19.

⁶ Cfr. « Some of the Sources of the Anglo-Saxon Chronicle » e « Old English Etymologies: Beohata, Garsecg », in *Englische Studien* 1878, pp. 310-16; « Disguised Compounds in Old English », « The Preterite of Cuman » e « English Etymologies: Left, Bless », in *Anglia*, 1880, pp. 151-57.

in modo particolare l'Old English, l'evoluzione diacronica dell'inglese a livello fonologico e morfologico, e non tralasciando di cogliere i risvolti didattici delle ricerche che andava compiendo.

3. STUDI DI FONETICA STORICA

I lavori sweetiani di fonetica storica furono essenzialmente tre. Fu proprio un saggio di fonetica storica che diede l'avvio alla produzione scientifica di Sweet, e precisamente « The History of the 'TH' in English » (1869)⁷, che preannuncia e riassume i suoi due interessi fondamentali, quello per il versante sonoro delle lingue e quello per l'evoluzione della lingua inglese; tale saggio, in una versione leggermente modificata fu ristampato nel 1871 con il titolo « The Old English Þ »⁸. Nel 1874 egli scrisse il saggio « The History of English Sounds »⁹, e nel 1877 il volume *A History of English Sounds*, una rielaborazione del saggio precedente.

Ricordiamo che anteriormente a Sweet, era già fiorente una scuola inglese di fonetica che annoverava tra i suoi rappresentanti più noti A. M. Bell, a cui si deve il *Visible Speech* (1867), e A. Ellis, autore di *Early English Pronunciation* (1869) che inaugurò lo studio diacronico dei suoni della lingua inglese.

Quando Sweet scrisse il suo primo saggio, egli possedeva già un nutrito bagaglio di conoscenze sia nel settore della fonetica (fonetica articolatoria e trascrizione fonetica) avendo familiarità con i lavori dei suoi connazionali, sia nel settore della linguistica comparativo-storica, in particolare degli studi di Rask e Grimm che avevano individuato delle regolarità (la ben nota 'rotazione consonantica') nei mutamenti verificatisi nel sistema fonologico delle lingue germaniche.

⁷ Cfr. *TPS* 1868-69, pp. 272-88.

⁸ Cfr. *King Alfred's West Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*, appendice, pp. 496-504.

⁹ Cfr. *TPS* 1873-74, pp. 461-623.

Nel suo primo lavoro Sweet si occupa delle fricative interdentali in Old English, partendo dall'analisi dei rapporti tra suoni e simboli grafici usati nei manoscritti, per poi individuare con precisione i suoni effettivamente pronunciati. Egli sostiene che nell'Early Old English esisteva solo la fricativa sonora, che veniva indicata indifferentemente con la lettera runica þ oppure con ð. Più tardi, quando fece la sua comparsa la fricativa sorda, i due simboli furono usati per distinguere la sorda (þ) dalla sonora (ð). Dapprima þ comparve in inizio di parola con l'eccezione di alcuni pronomi, e poi apparve anche a fine di parola. La pronuncia nell'inglese moderno della fricativa sonora in parole come *the* viene spiegata come un arcaismo che si è conservato a causa della frequenza con cui occorreva.

Nel saggio « The History of English Sounds » (1874) Sweet dedica gran parte della sua attenzione ai cambiamenti che hanno interessato le vocali, la cui evoluzione viene seguita passo passo dallo studioso inglese che individua i tratti salienti di quel processo noto come 'Great Vowel Shift'. Poco spazio viene dedicato alle consonanti, dato che queste hanno subito modifiche minori nel corso del tempo. Il volume viene arricchito con una lunga lista di parole che esemplificano l'evoluzione compiuta dai vari suoni vocalici: accanto a ogni parola in Old English vengono presentate le corrispondenti forme in Middle e Modern English, di modo che viene delineato un quadro illustrativo dei mutamenti vocalici. Quanto all'approccio seguito nell'analisi, Sweet combina un metodo storico (esame dei singoli suoni all'interno della lingua inglese) e un metodo comparativo, con la messa a confronto di un dato suono inglese con suoni simili in altre lingue germaniche sia morte (gotico, antico alto germanico) che vive (olandese, danese, svedese). Rispetto alla dominante linguistica tedesca di indirizzo comparativo-storico che si occupava quasi esclusivamente di lingue morte, oppure degli stadi più antichi delle lingue parlate, egli fa ricorso nelle sue analisi anche a dati relativi alle lingue vive e quindi parlate. In tale saggio Sweet ha modo di prendere

parte al dibattito allora in corso sulla terminologia da usare nella periodizzazione dell'inglese; la questione era allora di notevole rilevanza in quanto rifletteva l'avvenuta individuazione dei tratti peculiari che caratterizzano i vari stadi nella storia della lingua inglese. Egli si dichiara in favore della divisione in Old, Middle e Modern English (più due transizioni, dal primo al secondo, dal secondo al terzo), riferendosi rispettivamente al periodo di « full inflections », « levelled inflections » e « lost inflections ». Tale posizione, che oggi appare ovvia e scontata, non lo era affatto nel periodo in questione; tra l'altro Sweet si dice contrario al termine « Anglo-Saxon », a quei tempi usato da vari studiosi, in quanto esso cela la sostanziale continuità e identità nell'evoluzione, e suggerisce, cosa che non è, che lo stadio più antico fosse una mescolanza di due dialetti.

Il volume *A History of English Sounds* (1877) è sostanzialmente simile al saggio del 1874; la seconda edizione invece, pubblicata nel 1888, può essere considerata un lavoro in gran parte nuovo, sia per l'impianto che per il quadro teorico di riferimento, in quanto è il frutto di un approfondimento e una sistematizzazione della materia alla luce degli studi compiuti nel frattempo dai Neogrammatici, che avevano rinnovato il settore della linguistica storica. In questo volume la diacronia è vista come una successione di sincronie: per ogni singolo periodo (Old English, Middle English, Modern English, Living English) viene delineato il sistema fonologico (comprendente sia vocali che consonanti) con cenni su ortografia, quantità e accento. Allo scopo di inquadrare l'evoluzione dell'inglese nella famiglia indoeuropea, egli fornisce due brevi schizzi relativi ai mutamenti fonologici avvenuti nelle varie lingue, e in particolare nelle lingue germaniche. Inoltre Sweet arricchisce il suo volume con capitoli dedicati alla rappresentazione grafica dei suoni, e a natura e cause dei mutamenti linguistici. Come abbiamo già osservato, in questo lavoro sono rilevabili influssi neogrammatici; in particolare si registra l'influenza dei *Prinzipien* di Paul nel capitolo dedicato al mutamento linguistico.

stico in generale, e della *Angelsächsische Grammatik* di Sievers nella descrizione dell'Old English. Ne risulta una opera di grande respiro, che facendo tesoro dei principi e dei metodi della linguistica storica tedesca, delinea in modo sistematico l'evoluzione della fonologia inglese.

4. STUDI DI GRAMMATICA STORICA

Gli studi sull'evoluzione 'grammaticale' dell'inglese si limitano a *A Short Historical English Grammar* (1892) e *A Primer of Historical English Grammar* (1893); ambedue traggono origine dallo schizzo storico inserito nella grammatica descrittiva dell'inglese moderno *A New English Grammar* (1892).

Prima di esaminare questi lavori, vorremmo ricordare in breve che Sweet fu anche autore del saggio « *Dialects and Prehistoric Forms of Old English* » (1876)¹⁰, uno dei primi lavori (se non il primo) di dialettologia dell'Old English, in cui i vari dialetti (Mercian, Northumbrian, Kentish e West Saxon) vengono caratterizzati linguisticamente; qui inoltre egli si soffermò a considerare i legami di parentela, e quindi le affinità strutturali, esistenti tra l'Old English e l'Old Frisian, che, come si sa, costituiscono il sottogruppo anglofrisone all'interno del gruppo del basso germanico.

Ritornando alle due grammatiche sopramenzionate, la loro caratteristica è di essere manuali introduttivi indirizzati a studenti di filologia inglese, e di limitarsi a considerare l'evoluzione della fonologia e della morfologia (« *accidence* »), tralasciando la sintassi poiché Sweet riteneva che questo settore fosse troppo vasto e complesso per essere trattato in un testo di tipo introduttivo. I due volumi presentano essenzialmente gli stessi contenuti, e si differenziano per il fatto che *A Primer of Historical*

¹⁰ Cfr. *TPS* 1875-76, pp. 543-69.

English Grammar è molto più breve dell'altro e presenta campioni di lingua relativi ai vari periodi dell'inglese.

Prendendo in considerazione *A Short Historical English Grammar*, si può rilevare che la parte relativa alla storia dei suoni non presenta novità rispetto all'analisi effettuata da Sweet in lavori precedenti; tratti originali sono riscontrabili nella parte dedicata all'evoluzione morfologica che illustra, mediante un'esposizione chiara e sistematica, i processi flessivi come pure i processi della composizione e derivazione, che svolgono un ruolo centrale nella tipologia strutturale delle lingue germaniche. Anche qui, come altrove, la diacronia è vista come una successione di sincronie, per cui, per ogni parte del discorso la flessione viene considerata relativamente ai tre periodi canonici dell'inglese.

La *New English Grammar*, che può essere ritenuta la prima descrizione accurata dell'inglese contemporaneo ai tre livelli (fonologia, morfologia, sintassi), e ha costituito il punto di riferimento per Otto Jespersen quando ha scritto la sua *Modern English Grammar* (1909-1949), mostra nella sezione storica la stessa lacuna delle altre due grammatiche sweetiane. Infatti, mentre viene dato largo spazio allo sviluppo storico della fonologia e della morfologia, viene del tutto trascurata l'evoluzione avvenuta a livello sintattico. È questa, senza dubbio, la carenza di volumi che non si possono definire a pieno titolo grammatiche storiche dell'inglese.

5. L'EDITING DI DOCUMENTI IN OLD ENGLISH

Come abbiamo già detto, sotto l'egida della Early English Text Society, operante dal 1864, alcuni studiosi della statura di W. Skeat, F. Furnivall e R. Morris, resero disponibili a un pubblico più vasto i documenti più antichi in Old English e Middle English, curandone la stampa. In questa fase centrale dello sviluppo della filologia inglese, Sweet ebbe un ruolo fondamentale, curando l'edizione critica di quattro volumi relativi allo stadio più

antico dell'inglese: *King Alfred's West Saxon Version of Gregory's Pastoral Care* (1871); *King Alfred's Orosius* e *The Epinal Glossary*, ambedue apparsi nel 1883; *Oldest English Texts* (1885), una raccolta di documenti di varia natura.

La stampa di antichi documenti richiede in chi la effettua approfondite conoscenze e abilità nei campi del *text-editing* e del *text-criticism* di cui è fondamentale definire i principi generali. Nel periodo in questione (anni settanta), gli studiosi lavoravano alla messa a punto dei metodi da seguire nell'analisi filologica, e spesso avevano in merito opinioni divergenti. I brani che seguono, illustrano da un lato la posizione di Sweet e dall'altro il dibattito in corso nel settore:

... mechanical philology assumes the form of a slavish and undeviating adherence to MS. readings. To a certain extent this tendency is a healthy reaction against the slovenly inaccuracy and wanton tampering with the MS. evidence, which characterized the older school of editors. We now assume, and rightly, that the first business of an editor is to lay the evidence of the MSS. themselves before the reader in an accurate and unadulterated form... The scientific philologist regards the written letters of the scribe simply as a means to an end, namely the recovery of the original text and the actual forms of the language, both of which the MSS. always represent more or less inaccurately...¹¹

It is evident that there is a wide difference between an editio princeps, whose main business is to make the unaltered MS. evidence generally accessible, and a reading-book for beginners, which is intended to familiarize the student with the *language itself*, as reconstructed by the processes mentioned above, not with the details of the MS. tradition of each text, which would give the beginner an entirely false and inadequate ideas of the actual language. Hence the editor of such a book is not only justified but is bound to... supplement and alter accordingly, under pain of garbling the evidence, of which the written forms of a given MS. are purely a portion... In my *Anglo-Saxon Reader* I have not only carried out those principles consistently, but have also gone a step further, namely, in altering forms which, although quite

¹¹ Cfr. « Seventh Annual Address of the President », *TPS* 1877-79, p. 413.

correct, are exceptional, in favour of the more usual ones and relegating the original ones to the foot of the page... I need hardly remark that these proceedings of mine have proved extremely distasteful to many members of the mechanical view¹².

Rispetto ai suoi contemporanei, Sweet rivela di avere una posizione ispirata a un grande senso del manoscritto e delle diverse finalità che può avere l'editing. Egli infatti è dell'avviso che nel caso di un'edizione con intenti scientifici il curatore deve essere fedele al manoscritto, ma senza seguirlo pedissequamente e intervenendo con modifiche laddove è necessario; ne consegue che, quando una parola è scritta novantanove volte in un certo modo e una volta in un altro (a causa di un errore dello scrivano oppure come una variante eccezionale), egli è tenuto a 'normalizzare' la grafia di quella parola. Nel caso di un'antologia con intenti didattici, il curatore invece può operare modifiche più sostanziali, al fine di presentare allo studente le forme regolari e più comuni della lingua. Tali principi di editing furono poi messi in pratica da Sweet nei vari testi relativi all'Old English di cui curò la stampa.

Il primo volume curato da Sweet è il *King Alfred's West Saxon Version of Gregory's Pastoral Care* in cui presenta la traduzione in anglosassone della *Cura Pastoralis* di S. Gregorio Magno, effettuata da re Alfredo nel IX secolo. Qui egli riproduce per intero due manoscritti contemporanei al regno di re Alfredo, e precisamente il Cotton Tiberius B e l'Hatton 20. Il volume che comprende la versione in inglese moderno, non presenta il testo latino originario, ma in compenso include un'ampia introduzione in cui vengono tratteggiate le caratteristiche della lingua usata da re Alfredo (fonologia e morfossintassi). Nell'appendice viene proposto il saggio « The Old English D » (rielaborazione del saggio presentato alla Philological Society nel 1869), insieme alla descrizione di alcune readings relative a tre manoscritti posteriori.

¹² *Ibid.*, p. 415.

Il secondo volume è il *King's Alfred's Orosius*, in cui Sweet riproduce la prima parte del testo latino *Orosius*, nella traduzione effettuata da re Alfredo, tratta dal manoscritto Lauderdale, con integrazioni costituite dalle letture divergenti del manoscritto Cotton. Il volume, che a differenza di altre pubblicazioni contemporanee, manca della versione in inglese moderno, affianca a ogni pagina in Old English il testo 'di partenza' in latino.

Nel 1883 Sweet cura la stampa di *The Epinal Glossary*, in cui riproduce il glossario latino-anglosassone *Epinal*, risalente all'ottavo secolo. Pur mancando di una presentazione critica, tuttavia esso riveste un grande interesse storico, che lo studioso inglese ha il merito di avere colto, poiché è uno dei primi esempi di lessicografia bilingue, insieme ai glossari *Leyden* e *Erfurt* che furono compilati originariamente riunendo le glosse scritte ai margini dei manoscritti.

In *Oldest English Texts* Sweet presenta un'ampia raccolta di documenti, diversi per 'tipologia testuale', per dialetto e periodo di composizione (non vanno comunque oltre il 900). Ogni gruppo di testi è accompagnato da una presentazione critica in cui il linguista inglese indica le fonti (manoscritti o altro) e una dettagliata illustrazione dei testi; inoltre il volume è completato da un glossario finale. Il grande merito di Sweet è di avere raccolto in un'unico volume una gamma completa di testi in Old English, rendendo così di facile accesso agli studiosi del settore un grande patrimonio linguistico e culturale. Alcuni dei testi erano stati già stampati in precedenza ma, come egli tiene a precisare nella prefazione, « in a very inaccurate and defective form ». Facendo un elenco non esaustivo, vediamo che accanto a campioni dei glossari del 700 (*Epinal*, *Erfurt*, *Corpus*, *Leyden*), vi sono le iscrizioni runiche, frammenti in Northumbrian (*Caedmon's Hymn*, *Leiden Riddle*), il *Liber Vitae*, *Lorica Glosses* e *Lorica Prayer*, la *Durham Admonition*, la raccolta di salmi del *Vespasian Psalter*, ed esemplari di documenti legali come le *Charters*.

6. I MANUALI DIDATTICI

Sweet fu anche autore di varie antologie didattiche, spesso riviste e ampliate così da pubblicarne svariate edizioni, organizzate di solito con una parte introduttiva contenente una descrizione grammaticale dello stadio della lingua in oggetto (Old o Middle English), una vasta e oculata scelta di testi originali, ognuno dei quali brevemente presentato e annotato nei punti più difficili e oscuri, e un glossario finale. Il principio filologico seguito dall'autore nel riprodurre i manoscritti originali è quello di rendere uniforme la grafia e di presentare solo le forme più comuni e più regolari della lingua.

Sweet compilò quattro manuali relativi all'Old English, *An Anglo-Saxon Reader* (1876), *An Anglo-Saxon Primer* (1882), *A Second Anglo-Saxon Reader* (1887), *First Steps in Anglo-Saxon* (1897), e due relativi al Middle English, *First Middle English Primer* (1884) e *Second Middle English Primer* (1886). La pubblicazione di ciascuno di essi avvenne spesso in concomitanza con l'uscita di edizioni successive degli altri.

Il primo reader compilato da Sweet nel 1876 e da lui curato in ben otto edizioni, a riprova del suo successo editoriale, fu l'*Anglo-Saxon Reader*. Sebbene scritto per primo, esso si colloca nella fase finale dell'iter didattico concepito da Sweet. Con i suoi vari manuali infatti, egli aveva in mente di fornire agli studenti una serie completa di volumi che li seguissero da uno stadio iniziale a uno finale di approfondimento e specializzazione, come risulta dalla prefazione all'ottava edizione¹³, dove indica il percorso da seguire, e che inizia con *First Steps in Anglo-Saxon*, prosegue con *An Anglo-Saxon Primer* per giungere a *Anglo-Saxon Reader*, seguito poi da *A Second Anglo-Saxon Reader*, avendo come supporto le sue grammatiche storiche dell'inglese.

Prendendo in esame la prima edizione di *An Anglo-Saxon Reader*, si può constatare che una ben precisa

¹³ Cfr. *An Anglo-Saxon Reader*, 1908, p. V.

ottica pedagogica determina la selezione del materiale presentato. Infatti l'autore sceglie una serie di testi relativi a un solo dialetto (il West Saxon) dell'Old English, i quali sono rappresentativi di un'ampia tipologia della produzione scritta, sia in prosa che in poesia: per la prosa i brani sono relativi a documenti storici (*Chronicle*), documenti legali (*The Laws of Ine*), traduzioni di opere latine in Old English (*Cura Pastoralis* e *Orosius* di re Alfredo, *Homilies* e *The Lives of the Saints* di Ælfric); per la poesia sono inclusi *Beowulf*, *Cynewulf*, e inoltre parafrasi di alcuni libri della Bibbia (*The Fall of the Angels*), i *Charms*, *Riddles*, *Gnomic Verses* e *The Wanderer*. Nello schizzo grammaticale della lingua, così come nelle grammatiche storiche dell'inglese, Sweet limita la sua descrizione dell'Old English alla fonologia e alla morfologia (flessione).

Le modifiche apportate da Sweet all'antologia nelle edizioni successive sono di natura diversa, spesso sulla base di indicazioni provenienti da persone che l'avevano sperimentata nell'insegnamento. Nelle prime edizioni egli badò ad ampliare la gamma tipologica dei testi, ma sempre relativi a un solo dialetto (il West Saxon). Nelle edizioni successive invece, avendo egli nel frattempo pubblicato un'antologia più elementare (*An Anglo-Saxon Primer*), egli operò modifiche tali da avere un manuale a livello intermedio-avanzato. Pertanto ridusse il materiale già selezionato e incluse testi relativi ad altri dialetti, il Northumbrian (*Fragments* e *The Seafarer*), il Mercian (*Vespasian Psalter*) e il Kentish (*Charters* e un salmo), al fine di meglio illustrare l'origine dialettale dell'inglese moderno.

Da quanto detto sinora, sono già emerse alcune caratteristiche di *An Anglo-Saxon Primer* (anche questo pubblicato in varie edizioni, ma questa volta con modifiche minime), il quale è un volume di dimensioni più ridotte, a livello elementare-intermedio, che serve come introduzione e base al successivo *An Anglo-Saxon Reader*. I testi scelti sono relativi a un solo dialetto (il West Saxon) in cui sono state scritte le più importanti opere letterarie, ed escludono la poesia in favore di più facili brani in prosa.

Nel *Second Anglo-Saxon Reader*, rivolto a studenti di livello avanzato, e concepito come un seguito e un'integrazione del primo, i testi sono arcaici e dialettali, e sono stampati così come appaiono nei manoscritti, senza alcuna introduzione grammaticale e glossario.

First Steps in Anglo-Saxon è l'ultimo (in senso cronologico) manuale compilato da Sweet, il quale si colloca però all'inizio dell'iter didattico che dovrebbe seguire uno studente di Old English. Il criterio seguito da Sweet nel preparare questo volume per principianti è essenzialmente quello della semplificazione. Da un lato viene proposto uno schizzo grammaticale semplificato che sviluppa solo una capacità di riconoscimento di quei fenomeni linguistici che poi occorrono nei brani presentati. I testi, seguiti da note, sono scelti in base al loro interesse culturale e sono semplificati nella struttura, oltretutto normalizzati nella grafia, per renderli di facile decifrazione.

Sweet compilò anche un dizionario, *The Student's Dictionary of Anglo-Saxon* (1897), che potesse essere un utile ausilio per gli studenti. Come risulta dalla prefazione, i dizionari preesistenti, come quelli di Bosworth, Ettmüller, Leo e dell'americano Hall, erano per molti versi carenti e sorpassati; per cui i responsabili della Clarendon Press si rivolsero a Sweet per un dizionario che fosse di dimensioni ridotte, rispetto al più ampio *Anglo-Saxon Dictionary* a cui allora stavano lavorando Bosworth e Toller.

Dato il carattere pragmatico della personalità di Sweet, egli curò anche gli aspetti formali del dizionario; sono così riscontrabili: l'uso sistematico e generalizzato di abbreviazioni (e.g. d=dative); la collocazione accanto ai verbi forti di un numero indicante la sua classe, evitando così l'aggiunta di *str. vb.* e ogni indicazione nel caso dei verbi deboli; il porre in ogni pagina il maggior numero possibile di voci lessicali, adottando un formato quadrato in cui ogni pagina presenta tre colonne di voci, cosa che consente una consultazione facile e veloce.

Venendo agli aspetti lessicografici, si notano alcuni punti interessanti: innanzitutto il 'senso delle proporzioni', per cui ampio spazio viene dato alle parole più comuni, a sfavore di quelle rare; la stretta aderenza al periodo di uso dell'Old English, eliminando quelle voci che appartengono al Transition English (1100-1200), come la forma tarda *abbot*, preferendo al suo posto *abbod*; il fornire i significati delle voci in una lingua semplice, evitando le traduzioni etimologiche (e.g. traducendo *geþofta* con « companion », invece che con « one who sits on the same rowing bench ») e il ricorso a termini obsoleti o dialettali, in favore di termini comuni (e.g. la resa di *bearn* con « child », scartando il termine scozzese *bairn*); l'indicazione, in caso di ambiguità, del contesto di occorrenza (e.g. la spiegazione di *ādragan* con « draw (sword) » e *seomian* con « hang heavy (of clouds) ». Per quel che riguarda la disposizione alfabetica delle voci, Sweet, avendo ben presenti i fenomeni morfologici di tipo sia flessivo che derivazionale, non tiene conto del prefisso *ge-*, per cui la forma *gebed* è assente ed è reperibile come *bed*; inoltre egli raggruppa insieme parole derivate e composte, e.g. *synn*, *synfull*, *syngrin*. Altro punto è la presenza di informazioni grammaticali, relative ad esempio, a quali casi o preposizioni prendono un verbo o un aggettivo. Infine, per quel che concerne la grafia, viene adottata quella dell'Early West-Saxon con alcune eccezioni: le due finali *-nis* e *-nes* sono sempre scritte *-nes*; *-o*, intercambiabile con *-u* (come nella voce *bearo*) è sempre scritta *-o*, per distinguerla dalla *-u* di *sunu* e *caru*.

Sebbene l'Old English fosse l'interesse primario e l'area di specializzazione di Sweet, egli compilò anche due manuali didattici relativi al Middle English, che hanno lo stesso impianto dei manuali già sperimentati per l'Old English: i brani prescelti sono preceduti da un breve schizzo grammaticale, e seguiti da un glossario. Il primo fu il *First Middle English Primer* (1884), che aveva lo scopo di fornire le basi del Middle English, senza richiedere agli studenti una conoscenza previa dell'Old English. Qui vengono presentati brani tratti da *Ancrene Riwle* e

Ormulum, i due testi più antichi (XII e XIII secolo) scelti come esempi di due dialetti puri e 'fissi', vale a dire il diretto discendente del West Saxon classico di re Alfredo, e il precedente diretto del Modern English.

Il *Second Middle English Primer* (1886), che intende essere una continuazione del primo, contiene brani tratti dall'opera di Chaucer, cronologicamente posteriore al materiale presentato nel precedente reader. Sweet preferì scegliere tra i poemi minori, di cui a quel tempo non esisteva ancora una edizione critica recente, tra cui *Complaint to Pity*, *The Former Age*, *Truth*, *Parliament of Birds*, ma incluse anche brani in prosa, come il quasi integrale prologo ai *Canterbury Tales* e una versione ridotta del « Pardoner's Tale ». Un aspetto interessante riguarda i poemi minori di cui egli curò l'editing appositamente per tale manuale. Fu proprio il lavoro di Sweet che spinse poi, come rilevò nella seconda edizione, un'autorità del settore come W. Skeat a curare il volume *Minor Poems of Chaucer*, che poi egli utilizzò nell'edizione del 1905.

I vari manuali che abbiamo passato in rassegna, riflettono la grande sensibilità pedagogica di Sweet, il quale li ha compilati badando sia al valore culturale e letterario dei testi, che alla loro struttura linguistica, intervenendo con tagli, modifiche e parafrasi là dove la lingua era più complessa.

7. CONCLUSIONI

Il nostro esame della produzione sweetiana in campo filologico è stato piuttosto sommario, dati i limiti di spazio, ma riteniamo di essere riusciti nell'intento di mostrare il contributo fondamentale offerto dallo studioso inglese allo sviluppo di un settore che in quei tempi si andava costituendo.

Le sue analisi diacroniche dell'inglese, con particolare riguardo alla fonologia e alla morfologia, rappresentano i primi lavori sistematici che descrivono l'evoluzione compiuta dalla lingua. In tali lavori è senza dubbio l'Old

English ad essere oggetto di particolari attenzioni da parte di Sweet, il quale si rivelò profondo conoscitore di tale stadio della lingua, tanto da curare la pubblicazione di alcuni dei principali documenti del periodo. Nell'effettuare tali studi Sweet fu tra i primi ad adottare il metodo comparativo-storico elaborato dai linguisti tedeschi, ma andò oltre, poiché fece riferimento non solo alle forme più antiche dell'inglese, ma anche ai dati relativi alle lingue vive (sia l'inglese moderno che le altre lingue germaniche).

Inoltre, da studioso sempre attento a cogliere i risvolti didattici della ricerca linguistica, Sweet fu autore di una serie di manuali di buon impianto pedagogico per l'insegnamento dell'Old e Middle English, e anche di un dizionario, frutto di lunghi anni di ricerche lessicografiche, che si dimostra tuttora di buon livello. A tale proposito va sottolineato, a tutto merito di Sweet, che tuttora sono relativamente pochi gli studiosi che affiancano alla loro produzione scientifica ad alto livello, la scrittura di manuali che ne traducono i risultati in termini didattici.

Si può quindi sostenere che la storia della lingua inglese deve molto al lavoro di questo studioso inglese, che è stato piuttosto dimenticato dai suoi connazionali.

BIBLIOGRAFIA

A. FONTI

- Sweet H. (1869), « History of the 'TH' in English », *TPS* 1868-69, 272-88.
- (1871), *King Alfred's West Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*, London, Trübner & Co.
- (1874), « The History of English Sounds », *TPS* 1873-74, 461-623.
- (1876), « Dialects and Prehistoric Forms of Old English », *TPS* 1875-76, 543-69.
- (1876), *An Anglo-Saxon Reader*, Oxford; edizioni successive: 1878², 1881³, 1883⁴, 1885⁵, 1890⁶, 1894⁷, 1908⁸. Repr. London, O.U.P., 1967.
- (1877), *A History of English Sounds*, Oxford, 1888².

- (1877), « Sixth Annual Address of the President », *TPS* 1877-79, 1-16.
- (1878), « Seventh Annual Address of the President », *TPS* 1877-79, 373-419.
- (1882), « Reports on Phonetics, General Philology, and Germanic and English Philology », *TPS* 1882-84, 100-119.
- (1882), *An Anglo-Saxon Primer*, Oxford; Edizioni successive: 1883², 1885³, 1887⁴, 1889⁵, 1892⁶, 1894⁷, 1896⁸.
- (1883), *King Alfred's Orosius*, London, Trübner & Co.; repr. London, O.U.P., 1959.
- (1883), *The Epinal Glossary*, London, Trübner & Co.
- (1884), *First Middle English Primer*, Oxford.
- (1885), *Oldest English Texts*, London, Trübner & Co.; repr. London, O.U.P., 1966.
- (1866), *A Second Middle English Primer*, Oxford, 1905².
- (1887), *A Second Anglo-Saxon Reader*, Oxford.
- (1892), *A New English Grammar, Logical and Historical*, Part I, Oxford; Part II, 1898, Oxford.
- (1892), *A Short Historical English Grammar*, Oxford.
- (1893), *A Primer of Historical English Grammar*, Oxford.
- (1897), *The Student's Dictionary of Anglo-Saxon*, Oxford.
- (1897), *First Steps in Anglo-Saxon*, Oxford.

B. STUDI CRITICI

- Jakobson R. (1966), « Henry Sweet's Paths towards Phonemics », in Bazell C. E. et al. (eds.), *In Memory of J. R. Firth*, London, Longman.
- Onions C. T. (1927), *The Dictionary of National Biography*, London, O.U.P.
- Pierini P. (1986) « Language and Grammar in the Work of Henry Sweet », *Lingua e Stile*, 1.
- (1987), « Un capitolo di storia dell'insegnamento linguistico: *The Practical Study of Languages* di Henry Sweet », *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 2.
- (di prossima pubblicazione) *Henry Sweet. Uno studio delle sue opere nel contesto intellettuale del secondo Ottocento.*
- Wrenn C. L. (1966), « Henry Sweet », in Sebeok T. A. (ed.), *Portraits of Linguists*, Bloomington, Indiana U.P.

RE GIOVANNI
TRA STORIA E MANIPOLAZIONE TEATRALE

di
Vittoriana Villa

PARTE SECONDA *

KING JOHN DI W. SHAKESPEARE

In confronto ai due testi precedentemente analizzati — *King Johan* di J. Bale e *The Troublesome Raigne of John King of England* di anonimo — e al loro particolare modo di iniziare il discorso drammatico con una lunga sequenza espositiva, l'incipit del testo shakespeariano ha la durata di una battuta. Eliminata ogni presentazione preliminare¹, infatti, Shakespeare, attraverso l'interazione di apertura « Now say Chatillon, what would France with us? » (I, 1, v. 1), proietta lo spettatore/lettore in un mondo fittizio già popolato di persone, proprietà, relazioni. L'immediatezza dell'incipit è data non solo dall'avvio di tipo mimetico, ma anche dall'asciuttezza dell'articolazione deittica (*us, my, here*) che situa il discorso drammatico in un luogo/tempo preciso. Inoltre le inferenze che il lettore/spettatore deve compiere per attualiz-

* La prima parte di questo saggio è stata pubblicata su *Anglistica-AION*, vol. XXVIII, 2 (1985), pp. 115-149.

¹ Secondo E. Burns (*Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London, Longman, 1972) il rituale del ricevimento di un ambasciatore straniero, è segno del potere regale.

zare l'universo fittizio del mondo del dramma e per riempire il vuoto dei rinvii ad un accaduto non rappresentato, sono facilitate sia dall'onomastica, che rimanda a individui storicamente noti², sia dalla presenza di ovvi elementi scenici che, inequivocabilmente, indicano lo status delle *dramatis personae*.

Tale condensatissima situazione di avvio induce ad esplorare le parole e la battuta di Queen Eleanor « A strange beginning: borrowed majesty » (I, 1, v. 5), ha la doppia funzione di stabilire, anaforicamente, il rimando ad un tempo antecedente, pre-testuale e di far riflettere, anche, sulle valenze metateatrali dell'esordio, brusco, diretto, senza indugi, della vicenda che peraltro fissa il quadro di riferimento assiologico sul sintagma « borrowed majesty », con l'iterazione del 4 e 5 verso.

Le interazioni successive sono tutte legate a questo « strange beginning » ed hanno il compito di esplicitare i dettagli della contesa riassumibili nella proposizione: il re di Francia vuole che John restituisca al nipote Arthur, erede legittimo al trono, le terre che illegalmente possiede.

L'immediato rifiuto e la minaccia di una fulminea guerra pongono fine a questa prima sequenza informativa.

Subito dopo il dramma vero e proprio ha inizio, come sottolinea la ripetizione del « now » (« What now my son? », I, 1, v. 31) che rimanda al « now » di apertura e che deitticamente situa il discorso drammatico nel presente della rappresentazione.

Lo scambio di battute tra Queen Eleanor e John (I, 1, vv. 31-43) scuote lo spettatore e lo induce ad assumere un atteggiamento più critico, sospettoso nei confronti di un re che, inizialmente definito « borrowed majesty »

² « That the reign of John was an open book to Shakespeare's first audience there can be no doubt », « Introduction » alla edizione Arden del *King John*, a cura di E.A.J. Honigmann, London, Methuen, 1973, p. XXV.

esercita il potere più per « strong possession » che per « right »³. Con questa aperta chiarissima dichiarazione della regina, Shakespeare riprende il sintagma iniziale 'borrowed majesty' e lo fa autenticare dalla voce autorevole della regina madre⁴.

L'inserimento della disputa dei fratelli Faulconbridge, a questo punto del testo, si offre con straordinaria specularità alla vicenda di John appena tratteggiata, di questa riprendendo soprattutto l'elemento contraddittorio della illegittimità/legittimità e del diritto all'eredità, l'una chiaramente attestata dal fatto che il Bastard viene riconosciuto figlio illegittimo di Riccardo Cuor di Leone (per sua stessa ammissione, perché Eleanor riconosce in lui i tratti fisici di Riccardo, infine per confessione della madre), l'altra — ovvero la legittimità — decretata dalla legge in vigore, secondo la quale « Pater est quem nuptiae demonstrant », la paternità è dichiarata dalle nozze. Da perfetto conoscitore del diritto legale, a conclusione della disputa, John sancisce: « Sirrah your brother is legitimate » (I, 1, v. 116).

³ Come afferma W. H. Matchett (« Richard's Divided Heritage in *King John* », in *Essays in Criticism*, vol. XII, No. 3, July 1962, p. 232): « John is King *de facto* not *de jure* »; il problema che si pone è 'possession' vs 'right', come si vedrà successivamente quando, di fronte ai cittadini di Angiers, John dirà: « Doth not the crown of England prove the King? » (II, 1, v. 273).

⁴ « In charging John with usurpation... Shakespeare is deliberately following the older, less popular tradition of Polydore Vergil and Stowe... Shakespeare's interest in John's usurpation goes considerably beyond even that of his predecessors. In Polydore the subject had merited only a couple of pages, in Stowe a mere two or three sentences. In *King John*, John's illegality is the central dramatic problem... » (J. R. Elliot, « Shakespeare and the Double Image of King John », *Shakespeare Studies*, I, 1966, p. 73). Secondo L. B. Campbell (*Shakespeare's Histories*, London, Methuen, 1980, 1^a ed. 1947, p. 145), con tale accusa che allontana questo testo sia dal *TR* che dalle fonti storiche, Shakespeare ha voluto echeggiare la situazione di Elizabeth, piuttosto che quella di John. Vedi anche F. V. Brownlow, *Two Shakespearean Sequences*, London, Macmillan, 1977, p. 93.

Tale trasparente incongruenza della legge non poteva neppure essere posta in discussione dall'esistenza di una esplicita volontà testamentaria⁵, sicché la replica di Robert (« Shall then my father's will be of no force / To disposses that child which is not his? » I, 1, vv. 130-131) viene facilmente rintuzzata dal Bastard:

Of no force to dispossess me, sir,
Than was his will to get me, as I think
(I, 1, vv. 132-133)

È interessante notare come questo straordinario, brevissimo *subplot*⁶ (di complessivi 227 versi) che interrompe l'azione appena avviata e sembra relegarla sullo sfondo, ponendo in primo piano le arguzie dialettiche di due fratelli in lite, comunicati, in modo indiretto e sottilissimo, informazioni sulla complessità⁷ della situazione regale di John.

⁵ Cfr. l'Introduzione alla edizione Arden dove si afferma che il riferimento è al sistema legale del regno di Giovanni, non di Elisabetta. La presenza di questo insistito elemento legale amplifica le connessioni tra la disputa dei fratelli Faulconbridge e quella tra John e Arthur. Su questo vedi in particolare L. B. Campbell, *op. cit.* e P. Bacquet, *Les Pièces Historiques de Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 2 vol., secondo i quali, attraverso sia l'esplicita accusa di usurpazione che il riferimento a volontà testamentarie, Shakespeare vuole stabilire dei rimandi diretti alla accusa di illegittimità rivolta ad Elisabetta, alla contestatissima legge di successione di Enrico VIII, infine, dato il modo in cui Shakespeare amplia l'episodio della morte di Arturo, all'uccisione di Maria Stuarda da parte di Elisabetta.

⁶ La differenza tra questo *subplot* e il corrispondente nel *TR* è stata sottolineata da vari critici; ma cfr. in particolare V. M. Carr, perché meglio evidenzia la diversità di funzione che il Bastardo ha nei due testi. « The Drama as Propaganda: A Study of the Troublesome Raigne of King John », *Elisabethan & Renaissance Studies* (ed. J. Hogg), n. 28, 1974, p. 173 e *passim*.

⁷ « ... Shakespeare thoroughly changed its emphases in a way that reveals a sensitivity to and knowledge of the ambiguities and complexities of sixteenth-century interpretations of King John », in J. R. Elliot, *art. cit.*, p. 72.

Pare insomma che Shakespeare, dopo aver scelto⁸ uno « strange beginning » come quello di far chiamare quella di John « borrowed majesty » voglia, attraverso la vicenda dei fratelli Faulconbridge, denunciare assurdità giuridiche che accompagnano situazioni di fatto quanto meno discutibili⁹.

La serie di rimandi¹⁰, che l'efficacissimo *double plot* scatena, opera¹¹ sia in senso sinonimico, secondo il criterio della ridondanza per cui il Bastard è il doppio speculare di John, sia in senso antinomico, poiché la rinuncia del Bastard all'eredità, di fatto riconosciutagli dalla legge in vigore, in cambio di « a foot of honour », lo oppone a John e fissa da questo momento su di lui il polo positivo del senso del discorso drammatico.

⁸ Su questo punto molto è stato detto dalla maggior parte della critica esistente, in un ventaglio che comprende sia le opinioni di P. Bacquet (il quale sostanzialmente accoglie quanto già detto dalla Campbell, quando afferma: « ... le dramaturge adapte la situation médiévale à la situation élisabethaine », *op. cit.*, p. 193) che quelle, ad es., di J. R. Elliot per il quale « the theme of usurpation leads Shakespeare not into the type of political morality play that he had created in *Richard III* but into analytical study of political pragmatism and of the realities of the political world » (*art. cit.*, p. 76).

⁹ Sulla poca validità della legge cfr. anche le successive battute di Constance e Eleanor (II, 1, vv. 193-194): Eleanor « I can produce a will that bars the title of thy son ». Constance « ... a will! a wicked will; a woman's will; a cank'ed grandam's will! ». Sulla conoscenza giuridica da parte di Shakespeare, cfr. E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962 (1^a ed. 1944), p. 141; J. R. Elliot, *art. cit.*, p. 74; J. L. Simmons, « Shakespeare's *King John* and its Source: Coherence, Pattern, and Vision », *Tulane Studies in English*, 17, 1969, p. 58.

¹⁰ Cfr. ad es. K. Smidt., *Unconformities in Shakespearean History Plays*, London, Macmillan, 1982, secondo il quale la serie di paralleli costruibili potrebbero essere sia John = Bastard che John = Robert e Arthur = Bastard, ambedue belli e paragonati a Riccardo Cuor di Leone.

¹¹ Per l'uso del *doubleplot* nel dramma shakespeariano cfr. M. Pagnini, *Shakespeare e il paradigma della specularità*, Pisa, Pacini, 1976.

Inoltre la ripetizione di parole quali « land », « possession », « right », « law » amplia lo spettro delle possibilità dell'opposizione *possession vs right* ispessendo il ritratto di John con considerazioni che complicano l'accusa frettolosamente enunciata nell'incipit¹².

È questo il filo conduttore da seguire, ribadito sia dal fatto che in gran parte dell'Atto II John non parla quasi, piuttosto è fatto oggetto di un discorso accusatorio (« How comes it then that thou art call'd a king », II, 1, v. 107), che John interrompe, prima per chiedere a Philip di Francia « From whom has thou this great commission, France... » (II, 1, v. 110) poi per agire direttamente, poiché, visto che né le leggi, né i testamenti sono strumenti validi all'autenticazione di un re, bisogna trovare altri canali di legittimazione.

Il cambiamento spaziale del II Atto, indicato dalle parole « Before Angiers, well met... » sposta contemporaneamente il tessuto tematico del discorso che si concentra ora, sull'altro possibile re d'Inghilterra, su quell'Arthur che rivendica il proprio diritto al trono e che, fanciullo qual è, non può che affidare la propria causa a persone più grandi e più forti di lui. Ma il fatto che i suoi alleati siano i nemici dell'Inghilterra, da Filippo di Francia a colui che uccise Riccardo Cuor di Leone, il Duca d'Austria, getta un'ombra sul suo diritto alla corona.

¹² Sulla ambivalenza con cui Shakespeare ha costruito l'immagine del personaggio John, molto è stato detto. Cfr. per es. K. Muir (*The Sources of Shakespeare's Plays*, London, Methuen, 1977) « Shakespeare avoids depicting John as the patriot who defied the pope and he equally avoids depicting him as a villain. Our attitude to him — and presumably Shakespeare's too — is ambivalent » (p. 84).

¹³ « We meet Arthur in circumstances which overshadow his right... » afferma W. H. Matchett (*art. cit.*, p. 235). « If John is a usurper, the true heir is hopelessly involved in foreign intervention and the inevitability of dissension » (J. L. Simmons, *art. cit.*, p. 61).

Sgombrato in tal modo il campo da ogni possibile pregiudiziale a favore dell'uno o dell'altro re, lo scontro può avere inizio, non prima che ciascuno abbia ribadito il proprio diritto:

K. John Peace be to France, if France in peace permit
Our just and lineal entrance to our own...

(II, 1, vv. 84-85)

K. Phi. Peace be to England, if that war return
From France to England, there to live in peace...

(II, 1, vv. 89-90)

A una tale simmetria¹⁴ del discorso drammatico corrisponde una altrettanto eguale distribuzione delle forze in campo, sicché i cittadini di Angiers, chiamati a dirimere la controversia, non possono fare altro che dichiararsi sudditi di un re che saprà dimostrarsi degno di essere tale e finché non lo farà, non ne riconosceranno alcuno.

Hub. ... But he that proves the King,
To him will we prove loyal: till that time
Have we ramm'd up our gates against the world.

(II, 1, vv. 270-72)

Questa decisa messa in questione del riconoscimento del titolo regale, se da un lato ha come risultato quello di azzerare e ridurre allo stesso piano sia i diritti di Arthur che quelli di John¹⁵, dall'altro urta talmente le suscettibilità delle maestà coinvolte da spingerle a seguire il machiavellico « wild counsel » del Bastard e a unire le loro forze per distruggere l'insolente ribelle città.

¹⁴ Cfr. E. Grennan (« Shakespeare's Satirical History: A Reading of *King John* », *Shakespeare Studies*, XI, 1978, pp. 25-27) e le argomentazioni che lo inducono a sostenere che attraverso l'esasperata simmetria, Shakespeare spinge ad una « radical critique of the ends and means of the historical form itself » (p. 26).

¹⁵ Cfr. J. L. Simmons, *art. cit.*, p. 59.

L'armistizio, proposto dal primo cittadino di Angiers, ha il sopravvento e così i due sovrani, fino a poco prima l'uno contro l'altro armati, si accordano, ormai dimentichi di ciò che li aveva indotti alla guerra.

A questo punto del testo emerge, con forza e chiarezza, la funzione assegnata al Bastard: quella di commentare l'azione che si svolge sul palcoscenico, di far da tramite tra la vicenda rappresentata e il pubblico in una sorta di incorniciamento della storia all'interno di un discorso che la valuti, la giudichi.

Le numerose analisi comparative condotte sul *TR* e il *King John* di Shakespeare, nel sottolineare le somiglianze della trama hanno spesso dimenticato di notare che attraverso questo espediente drammatico, Shakespeare rompe l'orizzontalità della narrazione, per favorire la verticalità della comunicazione teatrale. Si passa dalla linea comunicativa personaggio-personaggio, a quella personaggio-pubblico. I continui ammiccamenti, gli a parte, i monologhi del Bastard tendono a catturare il pubblico, a immergerlo nel sistema comunicativo, a renderlo partecipe e testimone del dramma.

Le sue battute sono quasi sempre di svelamento di chiavi lettura, di orientamento del senso. Come il discorso pieno di ira e bollore per l'atteggiamento del primo cittadino che, dall'alto degli spalti, se ne sta, come a teatro, a guardare la sequela di « *industrious scenes and acts of death* », (II, 1, v. 376). Interventi meta-teatrali come questo, stimolano lo spettatore e lo spingono a riflettere su quanto sta accadendo davanti ai suoi occhi, a ricostruire le intenzioni del discorso drammatico.

Anticipato dal soliloquio del I Atto (vv. 181-211), il successivo splendido soliloquio con cui termina il II Atto, interpreta le transazioni appena pattuite (John ha ceduto gran parte dei suoi possedimenti in Francia a Philip, questi ha dimenticato lo *zeal* e la *charity* che lo avevano spinto alla guerra) come regolate unicamente dall'inte-

resse (*commodity*)¹⁶, unico vero manipolatore della realtà, unica regalità da riconoscere e servire.

Mad world! Mad Kings! Mad composition!
John, to stop Arthur's title in the whole,
Hath willingly departed with a part;
And France, whose armour conscience buckled on,
Whom zeal and charity brought to the field
As God's own soldier, rounded in the ear
With that same purpose-changer, that sly devil,
That broker that still breaks the pate of faith,
That daily break-vow, he that wins of all,
Of kings, of beggars, old men, young men, maids,
Who, having no external thing to lose
But the word 'maid', cheats the poor maid of that,
That smooth-faced gentleman, tickling commodity;
Commodity, the bias of the world,
The world, who of itself is peiséd well,
Made to run even upon even ground,
Till this advantage, this vile-drawing bias,
This sway of motion, this commodity,
Makes it take head from all indifferency,
From all direction, purpose, course, intent,
And this same bias, this commodity,
This bawd, this broker, this all-changing word,
Clapped on the outward eye of fickle France,
Hath drawn him from his own determined aid,
From a resolved and honourable war,
To a most base and vile-concluded peace.

(II, 1, vv. 561-586)

Questo monologo chiude l'atto II e proietta la sua rete di significazioni su tutto il dramma, in una sorta di duplice disvelamento del livello narrativo: da un lato gli accadimenti storici, dall'altro la riflessione critica su di essi. La storia non è più solo narrazione di eventi passati, ma soprattutto problematizzazione, analisi, indagine sulle motivazioni dalle quali i fatti storici scaturiscono, attività queste che non possono non porsi in un tempo che coincide con il presente della rappresentazione.

¹⁶ L'importanza di questo tema nel testo shakespeariano è stata sottolineata dalla maggior parte della critica esistente. Vedi in particolare J. L. Calderwood, « *Commodity and Honour in King John* », *Univ. of Toronto Quarterly*, XXIX (1960), pp. 341-356 e J. Palmer, *Political Characters of Shakespeare*, Macmillan, London, 1952 (1^a ed. 1945).

L'anacronia tra il tempo storico e il tempo della rappresentazione è dunque colmata dalle meditazioni del Bastard che funge sì da voce-commento, coro¹⁷, ma anche e soprattutto da prospettiva ideologica del narrato, da punto di vista particolare, che può coincidere o no con quello dell'autore, ma che è certamente del testo.

Se, a partire dall'Atto III in poi¹⁸, il Bastard non avrà più di questo rapporto speciale con il pubblico, è solo perché la sua 'figurenposition'¹⁹ è oramai talmente consolidata da consentirgli di racchiudere in sé sia la dualità temporale che l'ancoraggio prospettico del dramma.

Inoltre la serie di inferenze che il gioco temporale scatena, si riverbera su un piano infinito di temporalità che comprende non solo il tempo storico del regno di

¹⁷ La maggior parte della critica è concorde nell'assegnare al Bastard la funzione di coro, anche se pare difficilmente conciliabile con il ruolo che questo personaggio avrà successivamente e in particolare negli ultimi atti. Interessante è l'opinione di S. Shanker (*Shakespeare and the Uses of Ideology*, The Hague-Paris, Mouton, 1975, pp. 54-55), per il quale il commento del Bastard ironico, comico e onesto consente a Shakespeare un complesso e affascinante gioco di tono e prospettiva; la creazione di un commentatore con un punto di vista scettico e critico del mondo segna la fine dell'adesione di Shakespeare all'ideologia dell'ordine e dell'obbedienza che aveva espresso nella prima tetralogia.

¹⁸ Per quanto riguarda il cambiamento che questo personaggio subisce, molto è stato scritto e si va da ipotesi come quella che esprime J. C. Van de Water (« The Bastard in *King John* », *Shakespeare Quarterly*, XI, 1960, pp. 141-146: « How much closer to the truth it would be to say that Faulconbridge is really only a slightly concealed 'vice'... in the three acts and in the last two the embodiment of active and outraged nationalism: the English patriot... Strangely enough, no one writing on this play has noticed... that the two bear absolutely no relation to each other ») alle opinioni per es. di S. Burckardt, per il quale il cambiamento del personaggio è dovuto a difficoltà linguistiche. Se con il linguaggio parodico e sferzante dei primi due atti il Bastard ha opportunamente svolto il compito di mettere a nudo le crepe di un sistema ideologico in decomposizione, è costretto a cambiare linguaggio nel momento in cui gli viene affidato « the ordering of the present time », *art. cit.*, pp. 146-148 e *passim*.

¹⁹ Sul concetto di *Figuren-position*, cfr. R. Weinemann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, London, The J. H. Hopkins University Press, 1978.

John o quello coevo a Shakespeare (come sostiene la Campbell), ma anche e soprattutto quello di ogni epoca che legge/rappresenta questo dramma²⁰.

Emerge insomma, in questo *King John*, una particolare concezione della storia²¹ intesa non solo come esposizione riordinata di fatti, selezione di eventi da raccontare, ma anche come possibile riformulazione della storia stessa vista come insieme di vicende di individualità soggettive. Scoprire, come fa Bastard, che dietro le azioni concrete, fattuali dei re e dei potenti c'è solo e soltanto « commodity », significa condannare in blocco i cosiddetti eroi, siano essi John, Philip, Pandulph, e ridurli a vuoti esseri senza spessore. Ma significa anche metter in luce la loro natura soggettiva, individuale, privata. Di qui la polifocalizzazione tipica di questo dramma, che di scena in scena mostra i vari personaggi coinvolti, di ognuno costruendo un ritratto a tutto tondo, dinamico, ambivalente²².

²⁰ Cfr. l'interessante recensione di A. Lombardo alla rappresentazione teatrale del *King John*, data dallo stabile di Torino nel 1973 e diretta da Aldo Trionfo, intitolata « La riscoperta di re Giovanni », in *Biblioteca teatrale*, XII, 1975, pp. 133-136. Per le rappresentazioni teatrali del *King John*, confronta in particolare il recente H. W. Pedicord (« Garrick produces *King John* », *Theatre Journal*, vol. 34, n° 4, Dec. 1982) ove si chiarisce come le produzioni teatrali che Garrick fece del *King John*, fortunatamente oscurarono il contestatissimo adattamento che ne aveva fatto nel 1736 C. Cibber con il titolo di *Papal Tyranny in the Reign of King John*. Cfr. anche E. H. Waith (« *King John* and the Drama of History », *Shakespeare Quarterly*, 29, 1978), secondo il quale le produzioni che ne fece C. Kean furono i primi esempi di rappresentazioni teatrali influenzate da quella preoccupazione per l'accuratezza storica che caratterizzò il teatro del XIX secolo.

²¹ Per una indagine su questo aspetto del dramma vedi l'importante studio di E. Grennan, *art. cit.*, *passim*.

²² Giustamente L. S. Champion (*Perspective in Shakespeare's English Histories*, The University of Georgia Press, 1980, p. 110), afferma: « The play employs multiple plot lines, a diversity of settings, and a scattering of asides and soliloquies among several principal figures. Like *Richard II*, the play includes a pattern of shifting sympathies, but instead of intense focus upon two characters, the pattern involves a full spectrum of figures ».

Se nel rispondere alla sfida francese John aveva posto in discussione l'autorità di Philip, eguale²³ mezzo argomentativo egli utilizza per far fronte all'accusa che — tramite Pandulph — gli viene dal Papa.

What earthy name to interrogatories
Can task the free breath of a sacred king?
Thou canst not, cardinal, devise a name
So slight, unworthy, and ridiculous,
To charge me to an answer, as the pope.
Tell him this tale; and from the mouth of England
Add thus much more, that no Italian priest
Shall tithe or toll in our dominions;
But as we, under God, are supreme head,
So, under Him, that great supremacy,
Where do we reign we will alone uphold
Without th'assistance of a mortal hand,
So tell the Pope, all reverence set apart
To him and his usurp'd authority.

(III, 1, vv. 147-160)

Questa decisa sfida di John al Papa²⁴ rimette in discussione i rapporti di alleanza appena stretti con Philip di Francia il quale, pur titubante²⁵ di fronte ad una

²³ Cfr. S. Burckhardt (« *King John: the Ordering of this Present Time* », *ELH*, vol. 33, n. 2, June 1966, p. 142), quando dice che la sfida del legato papale è un « reenactment, on the highest possible plane, of the dispute over Angiers ».

²⁴ John si fregia qui di un'etichetta 'supreme head' che appartiene non al Giovanni storico ma ad Enrico VIII. È appena il caso di ricordare che Shakespeare riduce notevolmente e drasticamente il materiale religioso presente in quella che è considerata la sua fonte principale, il *TR*, compromettendo quasi l'immagine di John come martire protestante. Come afferma R. Orstein, « John completely loses his stature as a 'Reformation hero'. A Kingdom for a stage: The Achievement of Shakespeare's History Plays, Cambridge, Mass., 1972, p. 88.

²⁵ L'incertezza di Filippo ripropone quella, appena descritta, dei cittadini di Angiers. Quale autorità bisogna rispettare se non ne esiste una sola, certa e sicura? Qui, come nel precedente episodio, il proposito di Shakespeare è di mettere a nudo queste contraddizioni e tentare di risolverle.

autorità religiosa che gli impone di rompere un giuramento di pace appena pronunciato (« Good reverend father... », III, 1, vv. 150-178), non esita a rimettersi in guerra, questa volta non per difendere i diritti di Arthur, ma per mostrarsi campione e simbolo della chiesa romana.

Le fasi della battaglia nuovamente condotta nella pianura di Angiers, vedono l'esercito inglese vittorioso su tutti i fronti. L'unica barriera al pieno godimento della vittoria è il piccolo Arthur che, seppur preso prigioniero, costituisce un 'serpent' (III, 2, v. 71), nel sentiero di John. È per schiacciare questo serpente che John, in una interazione memorabile fatta di frasi spezzate, parole appena accennate *Death... A grave... Enough*, commette l'errore che gli sarà fatale²⁶. Poiché è da questa decisione che si origina e si prepara nel testo — sia attraverso la scena che ha per protagonista Constance, una madre resa pazza dal dolore e presaga della morte del figlio (III, 3, vv. 23-106) che attraverso la pietosa scena dell'accecamento di Arthur e la cerimonia della seconda incoronazione, considerata inutile dai baroni già sospettosi della colpevolezza del re — la disfatta di John.

Giustamente molti critici vedono nell'episodio della morte di Arthur, che copre un segmento testuale di 126 versi, un momento strutturalmente e tematicamente determinante.

Posto al centro di un movimento drammatico graficamente rappresentabile come una piramide, con un lato che descrive l'ascesa e l'altro il declino della vicenda

²⁶ John chiaramente ordina l'assassinio di Arthur. Vedi V. M. Carr quando sostiene: « The plots of *KJ* and *TR* in these scenes depicting Arthur's death are much the same, but there is a substantial difference in the way the material is treated. The death of Arthur makes it clear that Shakespeare's John is a villain... » (*art. cit.*, p. 136 e *passim*). Il fatto che sulla scena poi si rappresenti non un omicidio ma un accecamento è una delle incongruenze del testo shakespeariano, secondo molti critici, e decisiva per una eventuale datazione successiva al *TR*.

del personaggio che dà il titolo al dramma, esso catalizza su di sé i segni dispersi del discorso drammatico, l'incastrato di immagini di fuoco, ira, febbre, morte che marciano fin dall'inizio i personaggi coinvolti, denudando l'orrore dell'atto da compiersi dai veli mistificatori che in un modo o nell'altro possano giustificarlo.

L'azione delittuosa — già presagita da Pandulph e ordinata da John — risuona in tutta la sua mostruosità nella cella dove Arthur è prigioniero e si deve solo alla capacità, tutta infantile²⁷, che Arthur ha di commuovere, e alla umana sensibilità di Hubert²⁸ se l'infrazione, la disobbedienza al re si compie. Shakespeare elimina²⁹ tutto il discorso etico-politico sull'obbedienza al sovrano, abbondantemente presente nel *TR* come si è visto, e con chiarezza evidenzia la colpevolezza di John, sia attraverso le parole che Arthur pronuncia cadendo dalle mura della torre (« ... O me! My uncle's spirit is in these stones! / Heaven take my soul, and England keep my bones! », *IV*, 3, vv. 9-10) che attraverso le parole dello stesso John, consapevole a tal punto della sua colpa da rimanerne paralizzato.

²⁷ Sulla caratterizzazione di Arthur cfr. la maggior parte della critica esistente che pone in evidenza il fatto che Shakesperare abbia ritratto un Arthur più fanciullo e indifeso di quanto non sia in *TR*.

²⁸ Cfr. E. Grennan quando sostiene: « Shakespeare's Hubert is a man of choices, free to make such choices according to values that reside within himself and his own humanity » (*art. cit.*, p. 28).

²⁹ Giustamente K. Smidt (*op. cit.*, p. 3) sottolinea che tale omissione è altamente significativa delle intenzioni dell'autore. « In *King John* he may be supposed to teach that even tyrant kings must not be resisted. But this impression will be modified if we see that he avoids relaying the explicit statement of the doctrine of blind obedience contained in the source play, the *TR* ». Cfr. anche S. Burchardt (*art. cit.*), in particolare le pp. 135-141, dove l'autore sostiene che Shakespeare abbia scelto il materiale storico relativo al regno di Giovanni proprio per esporre un problema di difficile soluzione e assente nelle omelie: la mancanza di un re legittimo crea vuoti e falle spaventose all'interno del mondo ordinato e gerarchico dell'età elisabettiana; è questo ciò che Shakespeare vuole denunciare.

...I repent.

There is no sure foundation set on blood.
No certain life achieved by others' death.

(*IV*, 2, vv. 103-105)

Tutto infatti all'improvviso precipita: Eleanor muore, i francesi guidati dal Delfino invadono l'Inghilterra, Peter of Pomfret predice la sconfitta, Arthur si getta dagli spalti della torre eliminando l'ultima potenziale possibilità di cambiare il corso tragico degli eventi; infine i baroni, riuniti davanti al cadavere di Arthur, decidono di unirsi all'esercito francese.

La consapevolezza di questa serie ininterrotta e ormai difficilmente arginabile di sventure, spinge un John ombra di se stesso a rimettere la corona nelle mani di Pandulph e ad affidare al Bastard il comando del regno: « have thou the ordering of this present time » (*V*, 1, v. 78).

Da questo momento il Bastard prenderà in mano le redini dell'azione sostituendosi in parte a John. Ma che senso può avere questo passaggio di funzioni³⁰? Se riesaminiamo il testo, constatiamo che i diversi modelli attanziali che potrebbero costruirsi aventi per oggetto la corona e per soggetto ognuno dei pretendenti (John, Arthur, Lewis, Pandulph), sono tutti destinati ad esaurire la loro forza nel corso dell'azione.

³⁰ Molto è stato detto su questo aspetto del dramma dalla maggior parte della critica, che vi vede soprattutto un problema di mancanza di un eroe centrale. Cfr. in particolare J. C. Van de Water (« The Bastard in *King John* », *Shakespeare Quarterly*, XI, 1960, pp. 137-146), e A. Bonjour (« The Road to Swinstead Abbey: a Study of the Sense and Structure of *King John* », *ELH*, 17-18, 1951, pp. 253-174). Interessante notare che Dürrenmatt, nell'adattamento del *King John* da lui preparato e rappresentato con successo in Germania nella stagione teatrale del 1969-70, ha avvertito la necessità di riequilibrare la presenza scenica di re Giovanni rispetto a quella del Bastard. Cfr. l'analisi comparativa dei due testi condotta da M. E. Cory, « Shakespeare and Dürrenmatt: from Tragedy to Tragicomedy », *Comparative Literature*, 32, 1980, pp. 253-264.

Un altro possibile modello vede nel Bastard costituirsi come soggetto di un'azione i cui contorni saranno via via definiti nel succedersi del continuo drammatico³¹.

Nell'impossibilità dunque di costruire un unico modello attanziale valido per tutto lo svolgimento della vicenda, non si può che constatare l'erosione di uno schema che ha il suo centro in un soggetto svalutato in quanto soggetto eroico e condannato all'incapacità di agire. John esce di scena come agente addirittura fin dal III atto (se si escludono la cerimonia della seconda incoronazione, atto ripetitivo e 'superfluous' come dicono i baroni, e il patto con Pandulph, considerato « inglorious » dal Bastard) per essere sostituito, nell'agire politico dal Bastard.

Questo passaggio ha un momento di mediazione nella ultima azione di cui John si fa soggetto quasi involontario, come mostra l'andamento del suo discorso drammatico trapunto da incertezze, pause, spostamento del soggetto verbale dal locutore all'interlocutore, eliminazioni di verbi a vantaggio di nominalizzazioni (« Death... A grave... Enough », III, 2, vv. 76-80), in una sorta di affrancamento dell'io da un coinvolgimento diretto nell'azione.

Un esame del discorso drammatico di John rende conto non solo della sua relativamente breve permanenza sulla scena rispetto alle attese, con una percentuale del 15,9% di righe (al Bastard appartiene una percentuale del 20,26%)³², ma anche della qualità dei suoi interventi,

³¹ Le scelte del Bastardo, a partire da quella iniziale tra *land* e *honour*, sono dettate da un generoso impulso che lo spingerà a lottare per il bene del suo regno. Secondo J. L. Calderwood (« Commodity and Honour in *King John* », in E. M. Waith, *op. cit.*, pp. 85-101), l'intero dramma è da vedersi come una esplorazione dei rapporti tra *commodity* e *honour*.

³² Per una più dettagliata analisi delle percentuali del discorso linguistico cfr. M. Spevack, *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, Georg Hildesheim, Olms, 1968, vol. II, pp. 1-102.

molti dei quali sono costituiti da battute brevissime (*what follow if we disallow, war for war, etc.*) e da posizioni discorsive spesso subalterne ai diversi interlocutori con i quali è in contatto (vedi i rapporti di parola con la madre Eleanor³³, con il Bastard, con Pandulph nell'atto V).

Devalorizzazione dunque del saper fare e del saper dire dell'eroe e sua de-gerarchizzazione attraverso l'affidamento dell'azione ad un personaggio secondario, in una sorta di trasferimento degli attributi eroici dall'uno all'altro.

Il Bastard rappresenta la regalità di John (« his royalty doth speak in me », V, 2, v. 129) e in quanto tale progetta un vittorioso piano di azione che fa appello non ad un re in carne ed ossa, stanco e malato, quale appena prima hanno potuto vedere i lettori/spettatori, ma ad una utopica essenza di regalità, pronta, valorosa, « like an eagle o'er his eyrie towers » (V, 2, v. 149), che esistendo solo nella sua immaginazione, tuttavia ha l'effetto di sconcertare il nemico e disorientare i baroni³⁴. E se questi ultimi si decidono a tornare dal re dopo la confessione di Melun, è pur vero che non aspettavano altro che questa « most fair occasion » (V, 4, v. 57), per tornare « to our ocean, our great King John » (V, 4, v. 57).

Il tema della regalità si pone come isotopia privilegiata nelle battute conclusive del dramma, oggetto come è di riflessione e meditazione.

Già nel discorso pronunciato con il cadavere di Arthur tra le braccia, il Bastard identifica i concetti di regalità/regno (« How easy doth thou take all England up! », IV, 3, v. 142) e privilegia come centro di attenzione

³³ Non mancano i critici che hanno parlato di rapporto edipico tra John e la madre.

³⁴ I baroni ritengono John colpevole dell'assassinio di Arthur e per questo decidono di vendicarsi, ma di fronte alle parole del Bastard e al tradimento di Lewes, non hanno altra scelta che quella di tornare dal re. Su questo punto vedi V. M. Carr, *art. cit.*, p. 143.

l'Inghilterra e i pericoli che stanno per addensarsi su di essa:

... and England now is left
To tug and scramble and to part by th'teeth
the unowed interest of proud — swelling state...

(IV, 3, vv. 145-147)

La decisione che senza incertezze si origina in lui:

... I'll to the King
A thousand business are brief in hand.
And heaven itself doth frown upon the land

(IV, 3, v. 157-159)

è la molla che cambia improvvisamente la direzione tra gli eventi e li sposta verso il felice epilogo.

Anche le ultime parole pronunciate da John³⁵, avvelenato e prossimo alla morte (« I am a scribbled form, drawn with a pen upon a parchment », V, 7, vv. 32-33, « And then all this thou seest is but a clod / And module of confounded royalty », V, 7, vv. 57-58) e quelle piene di dolore del giovane Henry (« I am the cygnet to this pale faint swan... », V, 7, v. 21, « what surety of the world, what hope, what stay, / When this now a king, and now is clay? », V, 7, vv. 68-69) amplificano l'isotopia della regalità intesa come separazione tra la persona, l'individuo in carne ed ossa e ciò che egli rappresenta.

Se i re muoiono, insomma, l'idea di regalità può continuare a vivere solo se la si scorpora dall'individuo e la si correla all'idea di nazione. Il discorso conclusivo del Bastard, lungi dal porsi come un mero proclama patriot-

³⁵ Le parole del John shakespeariano sono, a differenza di quelle pronunciate dal John di Bale e dal John del testo anonimo, caratterizzate da un pathos tutto umano. Cfr. E. Grennan, *art. cit.*, pp. 21-37 e V. M. Carr., *art. cit.*, p. 56.

tico³⁶, indica nell'unità nazionale³⁷, piuttosto che nella corona, il centro dell'agire politico.

This England never did, nor never shall,
Lie at the proud foot of a conqueror,
But when it first did help to wound itself.
Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms
And we shall shock them! Nought shall make us rue
If England to itself do rest but true!

(V, 7, 112-118)

Se i nessi intertestuali e interdiscorsivi che legano questi tre drammi sono stati ampiamente studiati³⁸, rimane ancora da far luce sulla capacità tutta shakespeareana

³⁶ La maggior parte degli studiosi concordano nell'affermare che i versi conclusivi sono sostanzialmente ortodossi ed inneggianti alla dottrina Tudor. La critica più recente però, come ad es. D. S. Kastan (« To Set a Form upon that Indigest: Shakespeare's Fictions of History », *Comparative Drama*, vol. 17, n. 1, Spring, 1983) afferma che « we should be wary of accepting the view that his plea in this final speech is indeed the moral lesson of the play... The Bastard's final speech does much the same thing as his speech before the rebels claiming that John's royalty speaks in him. The vision of England « true » to itself is no less a fiction than his vision of England's dauntless king (p. 14). Vedi anche P. Edwards (*Threshold of a Nation*, Cambridge, CUP, 1979): « The ending of *King John* is not evasive, and not ironic; but the last line is a conditional clause whose fulfillment the rest of the play and the rest of the histories show to be pretty well impossible (p. 121).

³⁷ « The Bastard spontaneously sets the interest of the nation above his self interest » (in A. Bonjour, *art. cit.*, p. 272); « The Bastard stands for national unity and unflinching loyalty to the country » (in S. C. Sen Gupta, *Shakespeare's Historical Plays*, OUP, 1964, pp. 19). Cfr. ancora S. Shanker: « Shakespeare is appealing to national as opposed to personal interest », *op. cit.*, p. 56.

³⁸ Lo studio delle fonti è ricchissimo. Cfr. in particolare G. Bul-lough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, vol. IV; l'Introduzione alla ed. Arden, 1973, curata da E.A.J. Honigmann; l'ed. New Penguin Shakespeare, 1974, a cura di R. L. Smallwood. Cfr. ancora V. M. Carr, *art. cit.*, e E. A. Honigmann, *Shakespeare's Impacts on his Contemporaries*, London, Macmillan, 1982.

riana di sviluppare creativamente « la parola altrui in un nuovo contesto e in nuove condizioni »³⁹.

Laddove, infatti, nel *King Johan* di J. Bale e nel *TR* la strutturazione del testo tende alla glorificazione dell'eroe e alla determinazione di un sistema assiologico permanente, in Shakespeare si assiste alla devalorizzazione e de-drammatizzazione dell'eroe attraverso la polifocalizzazione del sistema dei personaggi e la creazione di una assiologia fluttuante, soggetta a modificazioni. John è di volta in volta « usurper », « God's wrathful agent », « supreme head », « sweet father », « a scribbled form », un soggetto mostro, fratturato, ossimoro vivente, luogo di contraddizioni.

Se nel *King Johan* di Bale e nel *TR* lo spazio drammatico si ricostruisce nella sua interezza, nel *King John* di Shakespeare esso è diviso, attraversato dall'irruzione di forze che tradizionalmente non detengono il potere (Bastard, Hubert, Melun) e che si qualificano come le sole capaci di lottare per il benessere della nazione.

L'assenza del destinatore segnala la consapevolezza che Shakespeare aveva del crollo dell'ordine su cui si illudeva ancora di poggiare la struttura politica elisabettiana.

What *King John* presents us with is a world in which authority is totally untrustworthy... God may still be there, but he can no longer be effectively invoked in the affairs of men, since he has neither voice nor sanctions⁴⁰.

³⁹ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 15.

⁴⁰ S. Burckardt, *art. cit.*, pp. 149-166.

M. BLACK, *D. H. Lawrence. The Early Fiction*, London, Macmillan, 1986, X+200 pp.

As the new Cambridge edition of the Complete Works of Lawrence gradually makes its presence felt, giving us definitive texts (in some cases decidedly different to those we are used to) as well as hitherto unknown works, it is inevitable that our sense of Lawrence will be modified and that there will be a resurgence of interest in his work. It is probable too that much of the research on Lawrence that appears in the near future will be more modest in tone, restricted in scope, and tentative in its conclusions than some of the influential studies that have already appeared, as Lawrence's strangeness and unfamiliarity become more and more inescapable. The present study is a good example of the virtues I have just desiderated, deliberately restricting itself to Lawrence's first three novels, two of which, *The White Peacock* and *The Trespasser* are not generally regarded as worth much attention, and the other of which, *Sons and Lovers*, is usually now treated as an artistic staging-post on the way to the conventionally established greater glories of the later fiction, and to Lawrence's first collection of short stories. In addition Mr Black refuses to take for granted that we can already be sure of what Lawrence's fundamental concerns in these works are, and conducts a meticulous examination of their language, with abundant quotation, to bring out the peculiar force which Lawrence is giving to certain words and images to express his imaginative vision. In the most elementary way, Mr Black shows us, we have still simply to learn Lawrence's language.

This book can be seen to follow on naturally from both Mr Black's earlier studies, *The Literature of Fidelity* and *Poetic Drama as Mirror of the Will*, though perhaps more significantly from the second. The former was a study of the moral passion with which some of the great nineteenth century English and European novelists created and meditated on the universal problem of love and marriage, while the second sought to demonstrate the unique expressive power which poetic drama could bring to bear in creating the hidden undercurrents of human feeling and perception. Essentially in this book he is trying to show us that if Shakespeare and Racine could do it, then so could Lawrence. And this makes the book ambitious as well as modest.

Near the beginning of the book we are reminded that in any writer with a genuinely original view of human life, the new thought will

inevitably be accompanied by a new way of using language ('What they [the great artists] are for us is unique — like a voice, a face' (p. 11)), and that the creative writer's figures of speech are not so much 'descriptive of the external world as means of access to his own inner world:

We can all find the apt cliché, but the poet makes available a direct transcript of his immediate experience, by which he enlarges ours. In these uses of language we feel, as we do in the great soliloquies of Shakespeare's or Racine's dramatic characters, in direct contact with the workings of another mind in a way that ordinary social language does not convey (p. 19).

After considering the particular fascination certain images, including that of the circle of light thrown by a street-lamp, had for Lawrence, and the ways in which they associated with each other in his mind, the same general reflection is transferred specifically to Lawrence:

These thematic chains are the naked or unmanipulated internal experience which is the substance of a large part of the life of the mind. This is continuous, so that most of the time we do not think discrete thoughts; what is going on in the active consciousness, either before thought or underlying it, is this procession or stream, intermittently verbal, and very much like a kaleidoscopic metamorphosis. The thoughts we verbalise have become social because they have to be put into a shared language. The original process is personal: it is only Lawrence for whom that lonely lamp-post, radiating a semi-circle of light before it, becomes a central meeting-point of his associations (p. 33).

The bulk of the book is an exploration of these thematic chains of imagery. Something of the unusualness of the procedure can be divined from a glance at the index, where, instead of the usual names and titles of works, most of the headings consist of entries such as 'be, being', 'bud, budding', 'burning as metaphor', 'hand, hands', 'throat', and 'white'. Many of these are broken down further so that under 'neck' we can find the sub-divisions, 'as stem', 'mouth on', 'sunburnt', 'nape of', and 'the bend of', and under 'rite, ritual', we read 'of day and night', 'bathing', 'washing', 'gestures', 'offering' and 'of passage', and we are further referred to the entries under 'altar, annunciation, baptism, communion, hands, initiation, libation, priest, sacrifice'. If we want to make contact with Lawrence's mind, the book is telling us, we need to register the imaginative power which images such as these had for him, and which he passes on to us in the fiction.

On the whole I don't think most readers will find these early works transformed into unsuspected masterpieces by this treatment (apart, that is, from the early masterpieces that are not unsuspected but already established as such, like 'Odour of Chrysanthemus', 'Daughters of the Vicar', and 'The Prussian Officer'), but the book does make out a strong case for the interest of these works as explorations of what is in many ways essentially the same material as that present in the

later works. In some cases the unsatisfactory nature of the prose itself, its over-formulated simplifications or naïvetés or its over-explicitness, can alert us more readily to the heart of some of Lawrence's abiding interests. The reverse is also true: as Lawrence's prose developed and changed, there was perhaps loss as well as gain. At any rate, I cannot offhand recall anything in the later work which has the casual fanciful charm of these conceits (respectively from *The Trespasser* and 'A Modern Lover'): 'A very soft wind, shy as a girl, put its arms round him, and seemed to lay its cheek against his chest' and 'The mist was lying in the valley like a flock of folded sheep; Orion had strode into the sky, and the Twins were playing towards the West'. Effects such as those come without much pressure behind them, perhaps, but they suggest a capacity for disinterested pleasure which is not often a characteristic of this author.

Disinterestedness, is, of course, a key-topic in Lawrence, and this study brings out how closely the young Lawrence's exploration of the difficulty of forming a genuine connection with a woman was connected with the more general problem of getting outside of one's own self and genuinely apprehending what is other than oneself, without that apprehension becoming a limitingly 'mental' perception. In opus after opus in these early works the same small cast of characters seems to re-appear: the young man, inhibited by his consciousness from reaching out to a woman; the more instinctive but often limitingly 'physical' man; the woman whose offered love is often an expression of the possessive ego. It is perhaps striking that the three most impressive of the stories mentioned above are all rather more obviously works of imagination, 'The Prussian Officer' most certainly so, and the other two at any rate having Lawrence's own immediate concerns translated into the lives of other people. It would be a nice task indeed to have to assess the extent to which Lawrence's art was fed and thwarted by the intense fascination of his own immediate experience. However, Mr Black's exploration of, say, the way in which, for example, Lawrence's use of the moon and the sun as (broadly) images of what is dangerously female and what is gloriously fatherly make it impossible to think of even the least successful of these works as exercises in pure unretouched autobiography, however much the works can lead us to reflect on the life itself.

However, a doubt can suggest itself, and it comes to a head particularly near the end of the book when Mr Black says of Lawrence's gift in rendering 'the subconscious or elemental drive of the mental stream':

Lawrence is surely one of the great introspectives; especially great because he did not see exactly the same mechanism as his predecessors in the European tradition of self-analysis. He saw more than others, or rather he was looking for different things. Only a superb power of self-awareness could render these processes. The paradox is that self-awareness must mean self-consciousness, and 'self' and 'conscious' are bad words or limiting definitions for Lawrence (p. 250).

Paradox or contradiction? one wonders, particularly as Lawrence on Mr Black's own showing, was also a writer with a powerfully didactic design on the reader. On the first page of this book Mr Black records as any reader's natural reaction to Lawrence, 'This man wants to change my way of seeing the world, and my life', and in his notes quotes one of many formulations from Lawrence's letters that he could have used to similar effect, 'I do write because I want folk — English folk — to alter, and have more sense'. It is difficult to imagine Shakespeare or Racine thinking of their work in such terms, and it is not for nothing that Lawrence is among other things the author of classic statements on the temptation for the artist to bind his artistic vision to his will (in 'Morality and the Novel', for example) and, in his account of Cézanne, of the supreme difficulty of genuinely realising another object as existing outside of oneself. There is in the truly great writers a passionate disinterestedness in the rendering of experience that I do not believe we ever find in Lawrence except in patches. These early works are free of the sermonising tone which later became one of Lawrence's stylistic manners, but already the insistent repetition of key-words in his prose has the effect of seeking to conceptualise — and to that extent tie down — what on another level is being perceived and rendered as unconceptualisable. It may be also that even a prose as rich and suggestive as Lawrence's is inevitably at a disadvantage with poetry (or music) in capturing the living movement of feeling.

However, mindful of how far we have still to go to get a full sense of what Lawrence has to offer us, such quibblings can seem like looking a gift-horse in the mouth. Even if they are sound objections, we have perhaps not yet arrived at the stage when we can make them with conviction. One of the most valuable services of this book is to remind us that there is so much still to discover about this author who has already become a classic.

RICHARD BATES

H. CARPENTER, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*, London, Allen & Unwin, 1985, ix+235 pp.

L'autore di questo interessante studio sulla *children's literature* intende esplorare — in un arco cronologico che inizia nell'età vittoriana e approda agli ultimi anni '80 del nostro secolo — quegli spazi del narrare, quelle aree dell'avventura esotica e implausibile, quei mondi del desiderio contrastanti con la mediocre realtà dell'evenienza quotidiana. Significativamente i narratori ottocenteschi delineano, idealizzandoli, personaggi, ambienti e azioni ben lontani dal mondo materiale immediatamente esperibile e organizzato secondo le norme del buon senso e della logica. Scrive Carpenter:

All children's books are about ideals. Adult fiction sets out to portray and explain the world as it really is; books for children present it as it should be. Child readers come to them hoping for a certain amount of instruction, but chiefly for stories in which the petty restrictions of ordinary life are removed: they want to encounter people who can fly, geese that lay golden eggs, frogs that turn into princes, spaceships piloted by children, anything which measures up to their ideals of adventures and imagination. Adults, on their hand, are more likely to want to feed the children a set of moral examples (p. 1).

Se si accoglierà tale impostazione, si dovrà convenire con Carpenter che la sua ricerca non potrà che scavare nella natura densa e non sempre univoca dei temi dell'*Arcadia*, dell'*Enchanted Place*, della *Never Never Land* e del *Secret Garden*. Tutte queste denominazioni solo in apparenza descrivono un universo creato da adulti dotati di particolari capacità inventive per venire incontro alle esigenze della fantasia dei bambini; esse suggeriscono, infatti, qualcosa di diverso e di alternativo rispetto alla quotidianità; si rivelano come metafore simboliche mediante le quali gli adulti arricchiscono le pratiche discorsive dell'inventare, raccontare e scrivere storie sulla realtà d'ogni giorno.

È inevitabile richiamare alla mente quella parte di *Through the Looking-Glass* (1871) in cui Alice fa sentire ai lettori il proprio anelito per quel mondo sconosciuto, il giardino segreto per l'appunto, che sembra racchiudere un altrove da indagare, da conoscere e con cui è indispensabile confrontarsi:

« I should see the garden far better », said Alice to herself, « if I could get to the top of that hill: and here's a path that leads straight to it — at least, no, it doesn't do *that* — » (after going a few yards along the path, and turning several sharp corners), « but I suppose it will at least. But how curiously it twists! It's more like a corkscrew than a path! Well, this turn goes to the hill, I suppose — no, it doesn't! This goes straight to the house! Well then, I'll try it the other way » (L. Carroll, *Through the Looking-Glass and What Alice found there*, in *The Illustrated Lewis Carroll*, ed. by R. Gasson, London, Jupiter Books, 1978, p. 121).

L'universo che alla fine Alice penetra è uno in cui i fiori e gli animali sono dotati della parola; è un mondo fuori dal comune, incline però a cooperare con la stessa Alice nell'invenzione di un alfabeto e di un vocabolario nuovi, tali da consentire di decostruire il mondo che è fuori dal giardino (la realtà autentica, insomma, dell'epoca di Carroll) e, nel contempo, di progettare un'alternativa, un sogno utopico fruibile nella sua divertente e sovversiva intenzione didascalica.

Il mondo nascosto della narrativa ottocentesca rappresenta solo il primo esemplare di un insieme quasi infinito di modelli di 'secret gardens', l'ultimo dei quali sembra essere quello delineato da Frances Hodgson Burnett nel romanzo intitolato appropriatamente *The Secret Garden* (1911). Questo libro, che dà anche il titolo al volume del Carpenter, giunge al suo culmine proprio nel momento in cui la piccola pro-

tagonista, Mary Lennox, scopre il giardino del Misselthwaite Manor nello Yorkshire e, trovata la porta che ve la può condurre, gira la chiave:

She took a long breath and looked behind her up the long walk to see if anyone was coming... She held back the swinging curtain of ivy and pushed back the door which opened slowly — slowly.

Then she slipped through it, and shut it behind her, and stood with her back against it, looking about her and breathing quite fast with excitement, and wonder, and delight... 'How still it is!' she whispered. 'How still' (cit. a p. 189).

L'immagine del giardino è costruita dalla scrittrice in modo da circoscrivere tutte quelle qualità positive dell'esistenza umana — in primo luogo la vitalità e la tenerezza — che, escluse dal competitivo, turbolento e arido mondo degli affari, erano relegate dai Vittoriani nell'ambito domestico e affidate alle cure amorevoli e rassicuranti della madre: l'autrice mira, al contrario, a vederle restituite tutte alla vita pubblica in un ordine sociale ideale e inclusivo anche di ciò che a torto veniva racchiuso dentro le pareti del 'giardino'.

Carpenter, consapevole di quest'ultimo senso e dei molteplici significati che la letteratura per i bambini e per gli adolescenti può assumere su di sé, si propone di ricostruire quei movimenti di pensiero, estetici e letterari, che contribuirono a un'ambigua definizione della *children's literature* nel lungo periodo preso in esame. Da un lato, egli mostra come questo tipo di scrittura fantastica (sia nella accezione di Todorov che in quella di Jackson) — che comprende fiabe e romanzi d'avventura per i ragazzi di età diverse appartenenti a classi sociali differenziate — è sospinto in una sorta di limbo dorato che la separa, come in un giardino segreto, dal resto della Letteratura; dall'altro, egli esplora le ragioni e le modalità che fecero sì che a questo tipo di testi fosse attribuito il compito di formare la mentalità conformista di quell'*adulto in miniatura* che, dai romantici in poi, si riteneva dovesse vedersi nel bambino.

Tutto ciò vale solo fino all'epoca di Kingsley, Carroll e MacDonald, cioè fino a quando questi tre autori — secondo la visione che ne offre Carpenter — quasi simultaneamente misero in discussione proprio tale funzione legittimata, invece, dall'egemonia culturale borghese vittoriana; essi decostruirono e desacralizzarono 'quella' visione del mondo dei ragazzi con l'ausilio degli incredibili personaggi (quasi sempre bambini) e delle figure (animali e piante parlanti) che affollano le pagine di *The Water-Babies: A Fairy Tale for a Land Baby* (1862) dei due volumi dedicati ad Alice (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865, *Through the Looking-Glass*, 1871) e dei racconti fantastici *At the Back of the North Wind* (1871) e *The Princess and the Goblin* (1872), tanto per menzionare alcuni titoli. Fu, infatti, durante questo periodo che si sviluppò una complessa serie di manifestazioni contro-culturali, potenzialmente sovversive perfino nell'ambito della letteratura per ragazzi.

In tal senso, la suddivisione operata da Carpenter nel vasto campo di cui si occupa è particolarmente interessante; nell'ingarbugliata storia di tale letteratura egli identifica due momenti diacronicamente distinti e necessari, corrispondenti alle due parti in cui è articolato il suo libro: *Arrears of Destruction* (pp. 23-99) e *The Arcadians* (pp. 101-209). Nella prima parte, Carpenter addita nella primavera del 1862 l'inizio dell'Età d'Oro della *children's literature*: Charles Kingsley cominciò a scrivere *The Water-Babies*, Charles Lutwidge Dodgson iniziò il racconto delle *Alice's Adventures Underground* mentre George MacDonald s'impegnò nella composizione delle sue celebri favole. La singolarità di questa coincidenza letteraria era acuita dal fatto che toccava a tre iconoclasti ecclesiastici stravolgere il significato del compito didascalico cui quella letteratura aveva fino ad allora adempiuto; a loro tre spettava gettare discredito su quei censori e critici letterari che erano più saldamente legati a concezioni tradizionali. Non a torto Carpenter considera tale produzione letteraria 'distruttrice' delle funzioni consolatorie ed evasionistiche. Gli universi narrativi creati da questi scrittori, talvolta crudelmente realistici nei loro messaggi, erano per lo più mondi sottomarini o sotterranei, mondi capovolti o specchi puntualmente rivelatori delle verità spiacevoli, altrimenti inaccessibili, della società vittoriana degli anni '60.

Così, nell'analisi di Carpenter, Alice appare come un'angosciante indagine sulle origini, sull'identità individuale, sulla morte e sul nulla, condotta dal Reverendo Dodgson oppresso dall'ambiente ristretto del Christ Church College di Oxford dove insegnava matematica e logica. Nel paese delle meraviglie inventato da Carroll tutti i mali della società — il sistema educativo e conoscitivo; il rapporto con l'autorità; la rivalutazione degli esseri animali — appaiono surreali e minacciosi come in un sogno grottescamente assurdo. Giustamente Carpenter conclude il capitolo dedicato ad Alice dicendo:

Moreover, in its exploration of Nothingness and Not Being, it [Alice] denied the old certainties about the physical world, just then being shaken in another fashion by Darwin, whose *Origin of Species* appeared six years before Alice [...]. Alice was, therefore, far more than its author realised, a tract for the times (cit. a p. 69).

Alice vive, estremizzandole, tutte le angosce epocali portate alle manifestazioni più estreme finché non sarà giunto il momento di interrompere l'incubo con l'abbandono di Wonderland e con il ritorno alla realtà diurna della sua coscienza sveglia.

A questo punto il termine 'distruzione' con cui Carpenter caratterizza la *children's literature* tardo-vittoriana comincia a rivelare i connotati positivi dell'azione che denomina: la rivelazione del disagio, dell'insicurezza e della crisi di identità che i mondi artificiali possono provocare nell'individuo sarà seguita da una agognata sensazione di soddisfatto appagamento; dopo la morte di un sistema socio-culturale

obsoleto si presagiva che si sarebbe generata la nuova era, quella edoardiana della ricostruzione.

Dunque, se nella prima parte del libro figurano i 'Guerrieri della Notte', nella seconda campeggiano gli 'Arcadi', coloro che — Kenneth Grahame, Edith Nesbit, Beatrix Potter, J. M. Barrie e A. A. Milne — sarebbero stati destinati a progettare utopie e a congegnare mondi idilliaci autentici, risultanti dall'azzeramento ideologico e culturale completato dai primi. Secondo Carpenter, le loro opere, infatti, sembrano riprendere le preoccupazioni espresse nel lontano 1839 da Catherine Sinclair in *Holiday House* i cui protagonisti, « parentless children », erano affidati a zii liberali che esercitavano una superficiale e innocua autorità parentale. In questo modo, la Sinclair lasciava al protagonista la libertà di essere se stesso completamente, ai limiti dell'impertinenza: l'autrice si divertiva della 'naturale' propensione infantile ad azioni 'scortesie' e 'insolenti', rivelatrici della natura non celestiale dei bambini. Gli 'Arcadians', eredi aggiornati della Sinclair, vogliono liberare il ragazzo del retaggio implausibile dei mondi incantati prospettandogli l'eventualità di stabilire contatti significativi con la realtà circostante, di venire a patti con la propria natura imperfetta, con il problema di divenire adulti.

Grahame, Barrie e Milne restano ancora arcadici nella evocazione di ambienti descritti nei termini di veri e propri paradisi terrestri e nella creazione idealizzata dei protagonisti. La novità è costituita dal fatto che questi elementi convenzionali sono usati per satirizzare l'Arcadia, per mettere in guardia sui suoi inganni, per accentuarne la transitorietà e, infine, per indicare la necessità del suo abbandono. I bambini delle storie di Grahame (*The Golden Age*, 1895; *Dream Days*, 1898; *The Wind in the Willows*, 1904) sono reali fino ad apparire sgradevoli; sono autonomi al punto da cercare l'indipendenza dagli adulti, cioè 'the Olympians'. Il dramma di *Peter Pan* (1904) e le successive versioni narrative (*Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906, e *Peter and Wendy*, 1911) di J. M. Barrie presentano ad esempio il motivo del 'Child Who Wouldn't Grow Up', condannato, per questo suo rifiuto, a un'esistenza monotona e solitaria in una *Never Never Land* reale solo nella fantasia e nel sogno. La bellezza fisica di Christopher Robin, famoso protagonista dei racconti di A. A. Milne (*When We Were Very Young*, 1924; *Winnie-the-Pooh*, 1926; *Now We Are Six*, 1927; *The House at Pooh Corner*, 1928) maschera un egocentrismo che, proprio di tutti i bambini, si esplica nell'autorità che egli esercita sui suoi animali-giocattolo. Simbolicamente, Christopher Robin, alla fine di questi racconti, giunto insieme a Pooh nell'*Enchanted Place*, darà l'addio a quel luogo e ai suoi amici per andare a scuola (p. 204).

Nella *children's literature* degli anni '50 — indica Carpenter — l'immagine del giardino è ancora presente ma sottoposta a una inversione e a una riformulazione: è collegata principalmente al motivo della crescita. Gli scrittori contemporanei, in definitiva, pur narrando storie magiche di bambini che viaggiano in un tempo remoto, in un 'giardino'

esistente soltanto di notte (Philippa Pearce, *Tom's Midnight Garden*, 1958) o racconti incredibili di statuine di porcellana che diventano vive (Alan Garner, *The Owl Service*, 1967), evidenziano l'inevitabile distacco dal mitico giardino. Mary Norton (*The Borrowers*, 1952), Philippa Pearce (*Tom's Midnight Garden*, 1958), Alan Garner (*The Owl Service*, 1967; *The Stone Book Quartet*, 1974) ed altri creano modelli di Arcadia senza abbandonarsi a soffocanti nostalgie e rimpianti: i loro luoghi incantati esistono solo per arricchire il presente e il futuro. Interessante, a questo proposito, è quanto dice Philippa Pearce del suo racconto:

One of the things most difficult to believe — with your imagination as well as with your reason — is the change that Time makes in the people. Children themselves often laugh aloud at the idea that they will ever grow old; that old people have ever been children. I tried to explore and resolve this non-understanding in the story of Tom Long and Hatty Melbourne (cit. in M. Crouch and A. Ellis, *Chosen for Children*, London, The Library Association, 1977, p. 99).

Come Christopher Robin, anche Tom accetterà ciò che aveva turbato Alice e che Peter Pan aveva rifiutato: il fluire del tempo, la crescita fisica e mentale, l'emancipazione dal 'walled garden' dell'infanzia.

A conclusione di questo sguardo al bel libro del Carpenter, si può senza dubbio dire che la sua indagine sulla letteratura per ragazzi risulta particolarmente stimolante proprio per la visione rinnovata che da essa scaturisce. Appare tuttavia singolare, se non sorprendente, che l'autore non riesca ad essere altrettanto efficace ed incisivo nel prendere le distanze (si veda l'Epilogo: *The Garden Revisited*, pp. 210-223) rispetto a quei critici che, come ad esempio Neil Postman (*The Disappearance of Childhood*, 1983), in anni più recenti, hanno interpretato in termini apocalittici il tema dell'abbandono del giardino, proclamando così la 'scomparsa dell'infanzia' e non tenendo conto della trasformazione della società, delle sue tecnologie avanzate, dei suoi nuovi miti e riti e, in definitiva, delle nuove pratiche discorsive del raccontare storie sul mondo d'oggi per bambini e ragazzi che in questo mondo vivono.

STEFANIA TONDO

S. DAVIES, *The Idea of Woman in Renaissance Literature. The Feminine Reclaimed*, Brighton, The Harvester Press, 1986, XI+273 pp.

Il bel volume di Stevie Davies s'inserisce a buon diritto nell'ormai denso corpus di studi che, da circa dieci anni, propongono nuove interpretazioni della produzione letteraria ed artistica del Rinascimento inglese, facendo emergere significati inattesi, talvolta eversivi, nella letteratura, nel dramma e nelle molteplici espressioni della cultura cinquecentesca. La Davies, pur non assumendo mai toni e atteggiamenti eccessivamente di parte, si pone in linea con le più recenti posizioni

della critica femminista e radicale che avanza letture insolite e spesso disturbanti di gran parte di quanto fu scritto e raffigurato durante il Rinascimento.

Sulla scorta di una solida analisi testuale delle opere di Spenser, Shakespeare e Milton, ella prosegue un certo tipo di discorso rivalutativo condotto da quei critici che desiderano gettare nuova luce sulle figure femminili disegnate dalle pagine della letteratura cinquecentesca, sorprendentemente contrastanti con gli stereotipi e con gli archetipi di una femminilità inerte tramandati dalla tradizione patriarcale proprio nel periodo che va da Spenser a Milton. L'ambizioso progetto della Davies si rivela fruttuoso alla prova dei fatti: il ritratto di donna che affiora dalla sua indagine è quello composito e non univoco di personaggi i quali spesso sono in aperto conflitto con le 'idee ricevute' dell'epoca, che individuano la donna come 'altro', come 'secondaria' rispetto all'uomo. Il tipo di studio che la Davies propone fa scoprire che perfino autori ritenuti a lungo misogini percepivano nitidamente l'ingiusta sorte della donna la quale si vedeva esclusa da ogni attività che potesse portarla fuori dalle pareti domestiche (si veda, al riguardo, l'interessante studio che Peter Erickson dedica a *Patriarchal Structure in Shakespeare's Drama*, Berkeley, University of California Press, 1985). Da tale convinzione scaturiscono, addirittura, personaggi che accolgono nella loro natura, insieme, elementi maschili e femminili. In ciò la Davies pare molto vicina a quanto, per esempio, sostiene I. G. Dash a proposito dei personaggi femminili shakespeariani:

Today, Shakespeare's women characters have a relevance and vitality. They offer insights into women's perception of themselves in a patriarchal world. They reveal the conflict women know as they move from the early awareness of themselves as « essential » to that later eroding of self-confidence when they discover that they are merely « Other » (*Wooing, Wedding and Power. Women in Shakespeare's Plays*, New York, Columbia U. P., 1981, p. 6).

Questo punto di vista — che trova conferma e ulteriore arricchimento nello studio, molto controverso e originale, di M. French (*Shakespeare's Division of Experience*, London, Jonathan Cape, 1982) — tende a sottolineare il tentativo, da parte dei letterati del Cinquecento, di ricreare il perduto equilibrio tra gli opposti, e però necessari, principi del maschile e del femminile. Secondo la Davies, Spenser, Shakespeare e Milton cercarono, infatti, di realizzare, nella letteratura almeno, l'aspirazione del sogno androgino sulla scia dell'Umanesimo e del Neoplatonismo:

The ancient androgynous dream of two becoming one, gender dissolving into gender, has been fulfilled neither in Renaissance England nor in any other state of culture. All this book will claim is that in Renaissance poetry such dreams are familiar and powerful: man's affinity with woman along with a high valuation of the feminine and a wish to incorporate and emulate it, appears to be an obsession of the period (p. 1).

Va detto che, nonostante possa registrarsi, come sostiene l'autrice del volume, il desiderio di ricercare l'unione tra i due sessi nell'esperienza quotidiana, i limiti da sempre imposti alle donne continuavano ad intralciarne la realizzazione: esse non riuscivano, infatti, a sfuggire all'opinione corrente che le definiva « senz'anima », « bugiarde » e « lussuose ». Date queste premesse, tali « esseri imperfetti per natura », potevano aspirare solo a ricoprire i ruoli di mogli obbedienti e di madri affettuose. Si può certo essere d'accordo con la Davies quando afferma che è perlomeno parziale ritenere che la posizione della donna, nella realtà storica e sociale e nella trasfigurazione letteraria ed artistica, sia stata prevalentemente quella che la voleva passiva e sottomessa all'uomo; si può nutrire però qualche dubbio quando ella sostiene che tale visione nascerebbe da una non attenta decifrazione dei significati e dei simboli attivati da Umanesimo e Neoplatonismo nel costruire e nel diffondere — a livello colto, s'intende — un'immagine di femminilità non monocorde e, comunque, non necessariamente subordinata al dominio maschile. È dalle opere dei tre autori interpretate alla luce di tali movimenti di pensiero, che può scaturire una lettura radicalmente diversa delle relazioni fra maschile e femminile. Il tema della coesistenza armoniosa dell'Uno (il principio maschile) con l'Altro (il principio femminile) è riconosciuto come il paradigma dominante dei drammi dell'ultimo Shakespeare, nella mitologia femminile della *Faerie Queene* e anche nella rappresentazione di Eva nel *Paradise Lost*:

Shakespeare's Posthumus in *Cymbeline* sees Imogen as 'my soul'; Milton's Adam before his fall into rancour and misogyny knows Eve as 'part of my soul'; for Spenser the two-in-one vision of human nature's opposites growing together into one nature is a 'faire Hermaphrodite'. These longings and symbolisms exist on the page we inherit if not in the homes that have long been emptied (pp. 1-2).

Così, nel capitolo introduttivo, la Davies rintraccia le fonti di questa rivalutazione del femminile nell'amore della tradizione greca e dei miti di quella civiltà. La presenza imponente delle deità femminili dalle mille sfaccettature dell'Olimpo greco e la filosofia platonica dell'Idea e dell'Uno, da cui derivava la passione cinquecentesca per l'androgino, sono alcuni dei fattori che hanno contribuito ad articolare una visione più ampia del femminile. Alla filosofia aristotelica basata sull'immagine del mondo come un meccanismo nel quale ogni elemento della natura — dalla pietra inerte alla macchina umana — è ordinato secondo la sua maggiore o minore importanza si sostituisce il pensiero platonico il quale indica nella fusione degli opposti, conseguita attraverso l'amore, il percorso ideale per giungere al divino Uno. Ridimensionando il principio aristotelico dell'organizzazione gerarchica — che ben si adattava ad un universo dalla struttura patriarcale (Dio, Re, « Pater familias ») — e accogliendo la filosofia di Platone, si costruiva un'immagine di donna liberata dalle molte pastoie ideologiche che l'avevano imprigionata in una posizione secondaria impedendole di prendere parte,

insieme all'uomo, alla formazione del cosmo, maschile e femminile dalle origini.

Del resto, la centralità del cosiddetto « secondo sesso » nel recupero delle tradizioni antiche, trovava conferma tempestiva in alcune donne colte e potenti, come Elisabetta I, le quali dominavano la scena politica e culturale. Elisabetta, sedendo sul trono inglese, incarnava l'aspirazione androgina: lo spirito maschile era palesemente esibito nell'abilità politica e, più vistosamente, nella determinazione ad indossare l'armatura contro spagnoli e papisti, mentre la sua anima femminile era ravvisabile nello sforzo costante di mantenere la pace (evitando, così, anche spese troppo gravose per lo stato). Il corpo politico e il corpo naturale si univano e, anche in questo modo, trovavano la coesione necessaria nel corpo della sovrana, come è evidente in alcune rappresentazioni letterarie nelle quali la sua figura di donna si sublima in immagini che ne sottolineano il ruolo di capo supremo.

Spenser, uno dei letterati dell'epoca più affascinati dalla figura di Elisabetta, la immortalò nel personaggio di Britomart. Quando è rivestita dall'armatura, Britomart rappresenta la marzialità britannica che anche il suo nome suggerisce (Brito=Britannia; Mart=Marte, il dio della guerra); quando si libera delle armi e dall'elmo fuoriesce una cascata di capelli biondi, Britomart svela la sua natura femminile (pp. 37-42): il colore dei capelli allude anche alla 'luce' dello spirito femminile che dà vita all'inerte materia maschile. La folta capigliatura non è, però, l'unico elemento che identifica la sua femminilità. Nonostante Britomart indossi l'armatura e combatta con abilità tutta maschile, il suo anelito è di ricongiungersi all'amato Artegall, cavaliere rappresentante la giustizia e prigioniero di Radigund, la donna amazzone. L'amore e il desiderio dell'unità legano Britomart al simbolo della pace raffigurato nell'immagine, femminile e religiosa, della colomba. Come Britomart, tutti i personaggi femminili presentano questo duplice aspetto in cui pace e guerra, simboleggiati nelle figure di Venere e Diana, si uniscono. Chrysogone, ad esempio, partorisce due gemelli: Belphoebe, donna guerriera protetta da Diana, ed Amoret, cioè Amore protetto da Venere.

Il poema non solo rispecchia, dunque, la doppia immagine che i contemporanei possedevano di Elisabetta, ma vuole essere anche un omaggio a tutte le donne, indirizzato alla sovrana che tutte le rappresentava. Nella *Faerie Queene*, Spenser giunge persino a modificare la tradizione mitologica e numerica: le Grazie passano da tre a quattro trasgredendo volutamente le norme della tradizione che considerava i numeri maschili, dispari, preferibili a quelli pari, femminili, percepiti come pericolosi sin da quando Eva, derivata dalla costola di Adamo, aveva dato origine al numero due. Favorendo questi numeri 'secondari' e ponendo Gloriana=Elisabetta al quarto posto, Spenser, dunque, legittima il dominio della donna.

Intenzioni pro-femminili esplicite nell'opera di Spenser, appaiono anche nei « romances » e nelle commedie dell'ultimo Shakespeare.

L'uso frequente del travestimento maschile a cui fanno ricorso i protagonisti femminili nelle opere di teatro del grande drammaturgo elisabettiano, ripropongono la sua ossessione per l'androgino. Il tema della fusione della natura maschile e femminile, cioè la ricerca dell'Uno platonico, da cui Shakespeare non sembra essere immune, si ritrova prevalentemente, secondo Davies, in *A Midsummer's Night Dream* (1560 ca.), in *Pericles* (1600) e in *The Winter's Tale* (1609), dove l'ordine è visto come unione tra i due sessi, mentre il dominio maschile viene considerato come una forza disgregante. Shakespeare, vedendo in queste commedie la famiglia come il nucleo cruciale della società umana, ne contesta — dal punto di vista della Davies — la base patriarcale.

The King-father [...] under Shakespeare's analysis — imagined, for instance, in Theseus and Oberon in *A Midsummer's Night Dream*, in Lear in *King Lear* and in Leontes in *The Winter's Tale*, is seen as potentially able, or even liable, to represent a force disruptive of order, for order (Cordelia's 'bond' of nature, violated by Lear in his nihilist attachment to self, which owes 'Nothing' to the feminine principle (I, 1, 92-95) is understood as based on the union of the twin gender of human nature (pp. 106-107).

Questa concezione può, però, realizzarsi solo in un tipo di produzione che si svolge nel sogno, nel mito e nell'arte: « The feminine ideal and the art world are mysteriously akin, a reconciling mythology perceived just around the corner from realism, in the self-cohering world of dream and symbolism » (p. 108). Il mondo del sogno è, infatti, libero dalle leggi maschili che presiedono al giorno ed è dominato da Iside, dea simbolo della luna come in *A Midsummer's Night Dream* (pp. 120-128). Nel mondo di *Pericles*, invece, la donna è presente nel simbolo dell'acqua. L'acqua non solo rappresenta il caos ma anche l'unione, essendo in questo caso il liquido amniotico, luogo di nascita e di morte. Nell'uso di questo simbolo e nell'aspirazione alla pace — femminile —, nella condanna della guerra — maschile — sarebbe da rintracciarsi, ancora una volta, il tributo di Shakespeare alla sovrana Tudor. La regina non solo veniva connotata con i tratti della dea Iside ma univa nella sua persona le nature femminile e maschile (pp. 129-151). Il famoso drammaturgo inglese sembra, però, spingersi più in là con tale omaggio alla figura femminile fino a considerare — nelle commedie e nei romances — il potere magico della donna positivo in un periodo in cui la donna poteva essere anche perseguitata come strega. Nel *Winter's Tale* Paulina, che metaforicamente fa resuscitare Ermione e sua figlia, viene vista non come strega ma come maga, perché il suo è un potere rigeneratore tipicamente femminile (pp. 165-174). La capacità di dare la vita è, dunque, magia bianca come opposta, per esempio a quella nera di cui Lady Macbeth si serve per dare la morte e non per dare la vita (*Macbeth*, 1606). Questo personaggio rifiuta la maternità, per esaudire il desiderio di sostituirsi all'inetto consorte nella gestione del potere: tale gesto la condannerà come strega e la destinerà alla perdita del senno.

Stevie Davies conclude, poi, il suo studio soffermandosi sui saggi relativi al divorzio (*Doctrine and Discipline of Divorce Restored to The Good of Both Sexes* (1643), *Tetrachordon* (1644), *Colasterion* (1643) e sul *Paradise Lost* (1667) di J. Milton. Dopo un breve accenno alla presunta misoginia miltoniana, la studiosa riscontra nella sua opera la presenza di elementi 'femministi' (pp. 175-185) derivabili, anche in questo caso, dalla dottrina platonica dell'Uno. Sulla scia di tali presupposti filosofici, il Milton giunge persino a costruire una musa ispiratrice che tradisce la matrice classica: lo spirito della Genesi, maschile, insieme alla Bianca Colomba dello Spirito Santo, femminile, lo guideranno nella difficile impresa della composizione del *Paradise Lost*. Milton si creerà, dunque, una guida androgina rassicurante:

Milton's adaptation of the Spirit of Genesis, conflated with the dove of the Gospel of St. John, fuses both mother-and-father images without disturbing the theological obedience of his sacred poem, for the 'Spirit of God' that in the Authorised Version 'moved upon the face of water' was in patristic translations 'brooded' (« incubabat »). The resulting androgynous image unites a sensation of infinite gentleness with terrifying power [...]. The mother-dove, emblem of patient vigil and nurture, is called up; the image is homely and reassuring (p. 194).

Come si è visto da questo rapido excursus tra le pagine del denso volume di Davies, la sua interpretazione offre un contributo stimolante ad una più problematica comprensione del ruolo femminile dall'età di Spenser e Shakespeare all'epoca di Milton. Esso affianca, completandoli, quegli studi che hanno privilegiato il campo della vita sociale prescindendo da quello artistico (come nota opportunamente L. Woodbridge nel suo *Women and the English Renaissance. Literature and the Nature of Womanhood 1540-1620*, Brighton, The Harvester Press, 1984, pp. 3-4), dando, così, un'immagine negativa di un mondo che puniva come aliene, streghe e prostitute, le donne che sfuggivano agli stereotipi dei due ruoli fondamentali di madri e mogli.

Pur riconoscendo, con la Davies, il tentativo di Spenser, Shakespeare e Milton di riabilitare il femminile, non si può tuttavia tacere della forte incisività di personaggi come Radigund nella *Faerie Queene*, di Joan of Arc nel *1 King Henry VI* (1590-92) e di Lady Macbeth nel *Macbeth*: sono figure di donne punite come streghe e definite come amazzoni per aver voluto partecipare del potere politico, dominio esclusivamente maschile: tali immagini sicuramente dovevano lasciare tracce ed iscriversi nell'immaginario sociale popolare e colto dell'epoca. Va detto, infatti, che se è indubbiamente accettabile l'idea che il Neoplatonismo, l'Umanesimo e la presenza di Elisabetta sul trono furono fattori di particolare rilievo culturale e ideologico per proporre una rinnovata concezione della donna, è altrettanto indubitabile che streghe ed amazzoni continuavano a vivere nelle fantasie, letterarie e non, di coloro che — non avendo accesso alle fonti erudite e fondandosi, invece, sull'immaginario popolare — nulla sapevano di Idee platoniche e di ermafroditi.

SIMONETTA VAGLIECO

J. Root, *Open the Box*, London, Comedia, 1986, 126 pp.

Come viene subito detto da Jane Root nell'introduzione a *Open the Box*, l'oggetto di analisi del libro è costituito dalla 'televisione di ogni giorno', quel mirabolico puzzle formato da soap operas, telegiornali, quiz, documentari, giochi a premi e pubblicità, che fa parte dell'esperienza visiva quotidiana di tutti coloro che guardano la TV e anche di coloro che 'affermano di non farlo'.

La necessità di scrivere questo libro, estremamente ricco di immagini, nasce dalla diffusa critica verso la scarsa attenzione 'seria' che gli studiosi del campo prestano alla cosiddetta 'televisione popolare'. L'altra parte dunque con l'osservare gli spettatori di questi programmi. La critica antitelesiva, in inconsapevole complicità con il cinema e — paradossalmente — perfino con la televisione, contribuisce al perpetuarsi di un antico luogo comune che presenta lo spettatore come uno 'zombie' emaciato, amorfo e teledipendente.

Accanto a questa immagine dello spettatore narcotizzato e passivo nella sua poltrona, convive, però, l'immagine, apparentemente opposta, dello spettatore-automa che, imbevuto di sesso, violenza e detersivi, esce di casa e diventa un potenziale 'soggetto incontrollato' per cui, carico di saponette comprate al supermercato, può commettere ogni genere di stupri, assassini e nefandezze.

These sci-fi images of drugged and stupified television audiences can be paired with an opposite, but equally depressing, sister image. Curiously, as well as being glassy-eyed dupes, viewers are also often described in terms which make them sound like frantic, uncontrolled puppets. Members of this, second, group of automatons have a manic gleam in their eyes and a tendency to indulge in acts and beliefs which would never otherwise have occurred to them (p. 8).

Il timore nei confronti dei devastanti effetti del potere televisivo crea, poi, un vero e proprio stato d'allarme quando l'audience è composta da giovani e, soprattutto, da bambini. Sembra impossibile a Jane Root non citare, a questo proposito, il noto libro *The Plug-In Drug* di Marie Winn:

Using practically every phrase available in the zombie lexicon, she says 'the mental state of young children watching television is trance-like. The child's facial expression is transformed. The jaw is relaxed and hangs open slightly; the tongue rests on the front teeth (if there are any). The eyes have a glazed vacuous look' (p. 10).

Dopo aver discusso la critica antitelesiva della 'effect theory', per cui la televisione rappresenta una strada a senso unico, un flusso di potere e di influenza che parte dal video e raggiunge lo spettatore indifeso, l'autrice presenta più recenti ricerche sulla televisione che vedono il processo comunicativo in forma bidirezionale, come un rapporto a doppio senso fra lo spettatore e il video:

Instead of being manipulated zombies, they become a vital part of the whole experience of watching television. An evening with the television becomes an evening doing something, not time spent in a trance-like stupor. For a start, years of armchair criticism have given most viewers a complex, if not theoretical, vocabulary for assessing actors performance, presentation, period detail, underlying attitudes and the potential pleasures of any programme (p. 22).

La conoscenza delle convenzioni, l'esperienza, e dunque la capacità di predire quello che è probabile accada, tutto ciò contribuisce al piacere della fruizione. Più familiare è uno spettatore con una sit-com, ad esempio, più grande sembra essere il potenziale divertimento che prova nel vedere e ri-conoscere le leggi interne che regolano lo sviluppo delle azioni: « The pleasure for us is seeing the precise interaction between the things we know will happen, and the elements we can never predict » (p. 24).

A differenza della 'effect theory', che immaginava gli spettatori come esseri facilmente orientabili, membri identici di una comunità senza volto, questa diversa prospettiva suggerisce la differenziazione e la personalizzazione del momento della fruizione:

Individual family members will usually have quite separate ways of viewing the same programmes... This new perspective suggests that how we understand a programme depends on who we are. It sees viewers as people with social lives and domestic habits, likes and dislikes. They gain a gender and a sexual preference, a class, a race and even, perhaps, imagination and a sense of irony: attributes unimaginable in the slumped, passive hoards (p. 24).

Tale punto di vista ha trovato conferma negli esperimenti analitici dello psicologo Peter Collett che, posta una telecamera e un microfono nella televisione di venti famiglie, ha ribaltato completamente la situazione guardando gli spettatori *dal* video. I risultati della ricerca hanno provato, ma non è cosa affatto nuova, che esiste la fruizione nella distrazione: « People engage in an almost bizarre variety of different activities in front of the set: we eat dinner, knit jumpers, kiss, write letters and vacuum-clean the carpet » (p. 26).

La televisione, oltre ad essere una forma di comunicazione elettronica, viene poi vissuta come parte dell'ambiente domestico, come un mezzo per alterare lievemente uno stato d'animo, come argomento di conversazione o, più semplicemente, come fonte di colore, suono, luce, musica, movimento: in altre parole il video viene considerato, come afferma Collett, 'part of the family'. Come 'parte della famiglia' diventano i personaggi delle soap operas o delle situation-comedies che, in un continuo intescambio fra fiction e vita reale, riflettono e rimandano dallo schermo la quotidianità dei loro spettatori: « Television's forte is the minutiae of human relationships, the ups and downs of domestic life. In particular, it is skilled at offering the frisson of recognition, at reflecting the detail of our everyday lives back to us » (p. 42).

Dopo aver tracciato questo panorama teorico Jane Root si immerge nella discussione dei generi televisivi: dai quiz alle sit-coms, dalle soap operas, con il loro ritmo naturalistico da 'vita quotidiana', al glamour e all'intensità drammatica dei grandi serials americani. Accanto all'identificazione delle caratteristiche e delle convenzioni di questi generi televisivi definiti 'bassi', l'autrice cerca, poi, di individuare le peculiarità dei generi definiti 'alti'. Vengono per esempio considerati come appartenenti ad un genere 'alto' soprattutto gli adattamenti televisivi di opere letterarie, meglio se di autori inglesi. Tradizionalmente, infatti, sono questi i programmi più indicati a veicolare e a rappresentare lo stile della più pura 'Englishness': « Above all, it is the literary adaptation which has come to represent the most central component of 'good television'... And a certain type of British literature in particular: that which clearly signals its 'Englishness' » (p. 75).

Ognuno dei generi, con il suo diverso stile televisivo (dato dal diverso uso delle luci, delle inquadrature, del montaggio, del colore, del ritmo narrativo...), produce un diverso tipo di piacere nella fruizione. Che si tratti del look al neon 'americano' di *Miami Vice* o dei colori pastello 'britannici' di *Brideshead Revisited*, la sfida — afferma a conclusione Jane Root — è quella di sviluppare una forma di critica televisiva capace di riflettere sulle particolari e diverse forme di piacere che offre il mezzo, nelle sue forme più popolari come nelle altre.

ANNAMARIA MORELLI

L. TENNENHOUSE, *Power on Display*, New York & London, Methuen, 1986, 206 pp.

Power on Display è titolo di grande suggestione visiva, una suggestione che trova la sua immediata conferma fin dall'illustrazione della copertina: lo splendido ritratto di Elisabetta I, opera di Marcus Gheeraerts il giovane, più noto come « Ditchley Portrait », ci mostra infatti la figura di una donna ormai anziana, il cui corpo sembra quasi un simulacro, una specie di immoto manichino sotto il peso delle stoffe preziose e dei mille gioielli che ne ricoprono per intero la superficie. Un simile corpo pare essersi svuotato di tutta la sua fisicità per acquisire, grazie ad una sorta di trasfigurazione metaforica, i tratti caratteristici di quello che Tennenhouse definisce « the aristocratic body », attraverso il quale si manifesta e si concretizza un potere che non è affatto metaforico, bensì reale. Esso troverà poi la sua legittimazione più efficace proprio nel teatro, luogo simbolico privilegiato, in grado di svolgere una funzione veicolante per l'ideologia di corte.

Si viene a creare, in questo modo, un paradigma interpretativo che non può assolutamente prescindere dal sottolineare gli intimi legami di significanza che esistono fra arte e ideologia, legami che, come osserva Tennenhouse, tutta una tradizione critica ha voluto

completamente ignorare. È pur vero comunque che il messaggio ideologico della corte non ha sempre trovato nell'opera artistica una rappresentazione fedele ed acritica: spesso infatti esso è stato contrastato da alcuni elementi di « resistenza » che hanno fatto sentire la loro voce soprattutto attraverso le pastosità grottesche ed esibizionistiche del festivo popolare. Tutto ciò ha autorizzato qualcuno (Jonathan Dollimore e Stephen Greenblatt, per esempio) a riconoscere l'esistenza di uno Shakespeare « sovversivo », consapevole sovvertitore cioè, dei codici sociali della sua epoca; Tennenhouse si discosta in maniera chiara e programmatica da una simile opinione quando afferma: « My point is more simple than that: to show that, during the Renaissance, political imperatives were also aesthetic imperatives » (p. 6). Al fine di perseguire questo obiettivo, che non è poi così semplice come potrebbe sembrare, egli sottolinea la necessità di mettere in discussione i modelli di pensiero che hanno finora ispirato la nostra lettura delle opere shakespeariane: « Each of these positions testifies to the distinctions between literature and politics and so serves the interests of modern society by imposing this belief on the past » (p. 2). A tali posizioni è stata spesso conferita la validità di assiomi irrefutabili con conseguenze particolarmente funeste per il proseguimento degli studi in questo campo; infatti:

By so doing, we have also performed an act of containment. Rarely do we feel compelled to entertain the possibility of any other Shakespeare, so intrinsically coherent is the logic of this outside/inside, popular/literary, historical/universal Shakespeare (*Ibidem*).

Tennenhouse desidera appunto superare questi limiti concettuali e metodologici; gli scopi e le modalità che caratterizzano la sua ricerca vengono definiti anche in questo caso con estrema chiarezza:

By examining those strategies which have suppressed political literacy, I had hopes of encountering a Shakespeare who is in certain respects culturally « other ». Specifically, I have tried to picture his drama as an instrument of political literacy that openly acknowledged its relationship to the power of the state [...]. I regard the plays as a series of semiotic events [...]. My goal is to represent such events as part of the political thinking of the culture (p. 13).

Ovviamente Tennenhouse, relazionando questi « eventi semiotici » a ciò che definisce « the political thinking of the culture », instaura una connessione importantissima fra l'ambito della produzione artistica e la realtà storica, contraddistinta da una continua trasformazione culturale. Inoltre egli afferma che la stessa categoria di « genere letterario » è stata spesso usata in modo arbitrario da molti critici, i quali hanno nutrito la presunzione di poter organizzare, e quindi codificare, il significato più profondo di un testo senza tener conto di criteri che non fossero formali. Secondo l'autore di *Power on Display* un simile processo di destoricizzazione ha avuto luogo addirittura ai tempi del First

Folio, per culminare in epoche più recenti nella comparsa di un'opera come *Anatomy of Criticism* di Northrop Frye.

L'intento di Tennenhouse non è solo quello di contestualizzare adeguatamente in senso storico e ideologico il concetto di genere, ma anche quello di sottolineare l'affermazione di una logica che egli stesso definisce « transgenerica »:

To the degree that the Renaissance theater performed a political function utterly different, we may assume Shakespeare's plays, unlike the written Shakespeare, were not enclosed within an aesthetic framework. They opened onto a larger arena of events and observed a trans-generic logic [...]. Rather than any traditional notion of literary genre, then, I fixed upon certain figures of power as my own strategy for describing the politics of Shakespeare's genre, and the narrative organizing my study is the history of their political function and behaviour upon the stage (p. 15).

Secondo Tennenhouse a determinare le consolidate distinzioni di genere sono proprio le variazioni del cosiddetto « behaviour of power » che si manifestano essenzialmente attraverso quel corpo aristocratico di cui si è detto in precedenza. In un certo senso è possibile affermare che gran parte del gioco simbolico della rappresentazione ruota intorno a questo corpo che, di volta in volta, riesce a produrre e ri-produrre i propri discorsi di potere modificando, dilatando e abbassando i limiti di una fisicità trasfigurata, finché non giunge ad eliminare qualsiasi forma di resistenza secondo una logica assimilativa e fagocitante.

È appunto alla luce di queste premesse che l'autore rilegge, con apprezzabile coerenza metodologica, l'intera produzione shakespeariana dalle « romantic comedies » fino agli ultimi « romances ». Una rilettura la sua che tende a collocare naturalmente il grande drammaturgo all'interno di un composito panorama storico-culturale, in cui l'implicito raffronto con le opere di altri artisti coevi, nonché con elementi del tutto extra-letterari, acquista una valenza simbolica ed interpretativa per certi versi inaspettata.

Il primo dei quattro capitoli che compongono *Power on Display*, dal titolo « Staging Carnival », può rivelarsi particolarmente utile per esemplificare quanto si è detto finora. Esso si apre con la considerazione che, a partire dal 1570 e per altri trent'anni, i temi dell'amore e del desiderio erotico godettero di molto successo presso i letterati inglesi; in realtà, ed è questa la tesi che Tennenhouse riesce con un certo successo a dimostrare, comporre delle opere che discutessero in termini più o meno espliciti di desiderio, corteggiamento o matrimonio, equivaleva, nell'Inghilterra elisabettiana, ad affrontare una vera e propria problematica politica. Proprio in quegli anni, precisamente nel 1578, sembra che la stessa regina avesse aperto delle trattative matrimoniali con il duca di Anjou al fine di creare una duratura alleanza con la Francia; più di una voce si levò in quell'occasione per osteggiare un simile progetto; molti temettero che venisse messa in pericolo l'integrità della nazione britannica. Tennenhouse rievoca a questo proposito

il celebre caso di John Stubbs, il quale scrisse un pamphlet in cui si avversava duramente l'eventuale matrimonio della sovrana: per questa ragione egli fu punito con l'amputazione della mano destra. Anche Sydney scrisse un lettera che ricalcava le stesse preoccupazioni di Stubbs per il bene e l'integrità della nazione ma, nel suo caso, l'irritazione della regina lo costrinse solo a ritirarsi nella tenuta di sua sorella dove si ritiene che abbia visto la luce la prima stesura dell'*Arcadia*. Secondo Tennenhouse lo stesso Sydney, proprio per le vicende che ne contraddistinsero l'esistenza, può essere considerato una figura emblematica e rappresentativa delle contraddizioni che caratterizzavano l'epoca elisabettiana. Si calcola che allora fossero circa duemila e cinquecento i giovani che ruotavano intorno alla corte, i quali aspiravano come lui al riconoscimento di un titolo nobiliare ed intanto indirizzavano versi intrisi di amor cortese alla sovrana. La sua opera più famosa poi, *Arcadia*, al di là del chiaro intento allegorico, sembra riprendere e rielaborare quello che era il grave dilemma della società inglese dell'epoca: la problematicità di un potere legato indissolubilmente ad un corpo femminile e le leggi alle quali esso deve obbedire per il bene di una nazione che in quel corpo si identificava.

È precisamente all'interno di un simile contesto che Tennenhouse colloca la figura di Shakespeare. Da un punto di vista sociale, la sua posizione era nettamente diversa da quella di Sydney, ma, come il cortigiano, anche il drammaturgo cercava di entrare nelle grazie di coloro che detenevano il potere; la stessa sopravvivenza economica di un uomo di teatro spesso dipendeva dall'esito di questo tentativo. È pur vero, comunque, che il drammaturgo non poteva nutrire alcuna speranza di entrare a far parte un giorno di quella classe a cui appartenevano i suoi mecenati, venendo a trovarsi così in una posizione che, se da un lato era di stretta dipendenza, dall'altro lo collocava necessariamente nella posizione del « diverso ». Una simile ambivalenza trovava riscontro immediato nel teatro dove spesso venivano messe in scena delle commedie che ridicolizzavano in modo spiritoso e intelligente i topoi classici della cultura aristocratica: si pensi alla corte di Navarra, parodia della corte reale (nel *Love's Labour's Lost*), oppure a certi personaggi come il Lucentio di *The Taming of the Shrew* e il Bassanio del *Merchant of Venice* i quali paiono rappresentare gli eccessi di un certo tipo di amor cortese. L'usanza di deridere e scimmiottare i modelli culturali aristocratici, scrive Tennenhouse, è una delle caratteristiche che distingue le « romantic comedies » del periodo elisabettiano sia dalla tradizione comica precedente, sia dalle « city comedies » del regno di Giacomo I. Accadeva di frequente quindi che la scena teatrale presentasse dei discorsi « diversi », che si ispiravano al festivo popolare, in cui il corpo grottesco, smisurato, basso, sembrava avere addirittura la meglio sul corpo aristocratico e sulla logica implacabile della nobiltà di sangue. Si trattava comunque di una vittoria effimera, destinata a scomparire ancora prima che la crisalide popolare si trasformasse in

farfalla e imparasse a volare. Il corpo grottesco entrava così a far parte dell'ordine sociale addirittura sanzionando quelle leggi della gerarchia che assurgevano a uniche garanti della felicità dell'intera nazione.

In questo senso l'affermazione di Tennenhouse, secondo cui « [...] Shakespeare was in a very real sense serving the queen by writing to the public » (p. 44), perde i lineamenti del paradosso per acquistare quelli della veridicità.

Certo molte altre cose si potrebbero aggiungere per « raccontare » fin nei minimi dettagli un testo come *Power on Display*, ma crediamo che non si debba fare un simile torto ad un libro che non merita affatto di essere raccontato, bensì di essere letto con estrema attenzione e senza pregiudizi di sorta, a causa dei suoi molti pregi. Fra i tanti vogliamo segnalare l'uso intelligente di materiali che, per certi versi, sono lontani dall'attenzione specifica del critico letterario, come ad esempio gli atti del Parlamento, le cronache di viaggi oppure i discorsi dei regnanti; tali testimonianze epocali vengono opportunamente adoperate al fine di ricostruire quel milieu ideologico culturale atto a definire e giustificare, in un certo qual modo, l'idea stessa di genere letterario. Tutto ciò, lungi dal frammentare eccessivamente la discussione, contribuisce a creare la peculiare coesione interna di questo testo, favorita oltremodo da una prosa scevra di qualsiasi cripticismo. Accade allora che quella suggestione visiva di cui si diceva in apertura si trasformi, pagina dopo pagina, in suggestione e stimolo intellettuale conducendo il lettore attraverso le sinuosità più recondite di un percorso culturale ancora per certi tratti inesplorato.

ANNA NOTARO